p 63 ff
Inventory
of Francesco I

I. B. SUPINO
CONSERVATORE DEL R. MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO

L'ARTE DI BENVENUTO CELLINI

CON NUOVI DOCUMENTI
SULL'OREFICERIA FIORENTINA DEL SECOLO XVI

FIRENZE
FRATELLI ALINARI, EDITORI
—
1901

L' ARTE

DI

BENVENUTO CELLINI

Fot. Alinari 48 *Fotoincisione Fasetti - Milano.*

IL PERSEO
Benvenuto Cellini

F.lli Alinari Edit. Firenze - 2489

IGINO BENVENUTO SUPINO

L'ARTE

DI

BENVENUTO CELLINI

CON NUOVI DOCUMENTI

SULL'OREFICERIA FIORENTINA DEL SECOLO XVI

FIRENZE

FRATELLI ALINARI, EDITORI

1901

B. Cellini. - *La Ninfa di Fontainebleau.*

Dopo la splendida fioritura artistica, alla quale sono legati i nomi di Leonardo, di Raffaello e di Michelangiolo, l'arte si avviava fatalmente verso la decadenza. La perfezione toccata da quei sommi artefici fece nascere irresistibile il desiderio dell'imitazione, della quale troppo si compiacquero i successori, con danno evidente del naturale, spontaneo e progressivo svolgimento dell'arte. Gli artisti tutti dimenticarono troppo presto che quella perfezione era frutto, non solo di individuale potenza, ma anche di lungo studio sui grandi esemplari dei maestri antecessori, e di lavoro continuato verso una sempre più perfetta elaborazione estetica delle forme. Ma chi ormai ricordava più i primitivi maestri, che, tratto anch'essi profitto dagli insegnamenti degli antichi, erano riusciti a rendere il vero con arte tanto sicura e, insieme, con tanto sentimento di originale poesia?

Michelangiolo solo regnava sovrano, e, compendiando nella sua energia creatrice le tre arti, ne aveva, con la potenza del suo genio innovatore, quasi sconvolto l'andamento. « La mia scienza — egli avrebbe detto — creerà un popolo di ignoranti; » e un popolo di epigoni lo segue,

accecato dal bagliore ch' egli ha sparso intorno a sè, riducendosi da ultimo a una imitazione servile, nemica del vero e del bello; perchè, ostentando la grandiosità, troppo spesso gli artisti dimenticavano che senza forza vera l'audacia diventa gonfiezza ridicola.

Abbiamo così, da una parte pittori che spinsero l'elemento drammatico al di là del sentimento naturale, e presumendo di allargare il proprio stile degenerarono in un deplorevole convenzionalismo; dall'altra, scultori, che, trascinati e ammaliati dall'arte michelangiolesca, cercarono d'imitare le esteriorità di quello stile, e cioè i suoi difetti, dandoci opere nelle quali l'apparenza anatomica falsa il vero, piuttosto che renderne la precisa struttura. Se gli artisti del Quattrocento hanno cercato sopra tutto di rendere il carattere formale riproducendo la natura nella sua esteriore apparenza, alcuni dei successori si sono dedicati alla traduzione elegante ma superficiale delle forme, cercando di produrre degli effetti piacevoli con la varietà delle linee e con la finitezza del lavoro.

Di questi è Benvenuto Cellini, uno dei nomi più celebri e più popolarmente noti nella storia delle arti.

È giustificato questo entusiasmo per l'artefice, che nel suo nome pare compendi tutta la gloria dell'arte del Rinascimento nostro? O non piuttosto la sorte ha favorito in singolar modo l'orefice fiorentino?

Certo, anche la storia ha i suoi beniamini! Essa può dimenticare artisti di sommo pregio, confondere le opere dei grandi maestri con quelle di altri e più modesti artefici, esaltare lavori mediocri, obliando i veramente belli, mentre il pubblico che rinunzia mal volentieri alle sue tradizionali predilezioni, difficilmente si piega alle conclusioni delle ricerche critiche.

Benvenuto Cellini fu scultore, orafo, medaglista; ma, se le sue statue sono quasi tutte pervenute sino a noi, così che un giudizio intorno allo scultore può esser dato con sicura coscienza, la maggior parte delle sue opere di oreficeria andarono perdute. Sono perduti i vasellami preziosi eseguiti per le mense cardinalizie dei Cibo, dei Cornaro, dei Ridolfi e dei Salviati; e i vasetti lavorati per il chirurgo Jacopo da Carpi, e il bottone per il piviale di Clemente VII e la co-

pertura del libro miniato che il papa Paolo III donò all'Imperatore. Sono perduti i candelieri del vescovo di Salamanca, i vasi del cardinale Ippolito d'Este, il vaso grande a due manichi, in argento, di Francesco I, e i numerosi gioielli eseguiti per principi e per nobildonne. La preziosità stessa della materia, facile a tentare l'umana cupidigia — scrive giustamente Carlo Milanesi — fu e sarà sempre nemica all'arte dell'oreficeria; « ondechè non sono rari gli esempi di lavori d'oro e d'argento disfatti dai Comuni per sopperire ai bisogni della guerra e della fame. Talvolta la paura stessa di perderli, e il non trovar modo più acconcio di salvare la materia, ha distrutto l'opera dell'arte. Oltreciò la fragilità, la minutezza di lavoro hanno congiurato a distruggerne le opere. Un altro nemico suo, e non dei meno potenti, è la moda, la quale spesso cangia con le fogge il gusto: ed è così ingannevole e affascinatrice, che fa parere bello ciò che spesso non è, e comanda al gusto nuove voglie e lo costringe a leggi nuove » (1).

Se dunque, nonostante che un oggetto solo — la saliera di Vienna — ci sia rimasto, la fama del Cellini come orafo è così alta e indiscussa, il merito va dato tutto al fatto, che egli con la *Vita* e con gli altri scritti ben provvide a far durare gloriose, anche dopo la loro distruzione, le opere sue.

Alla rinomanza dell'artista conferì certo la fama del Cellini scrittore; come alla fama dello scrittore giovò non poco il saperlo artista, non dedito alle lettere, e però tanto più ammirevole per aver saputo scrivere senza convenzionalismi, franco e spontaneo come pensava e parlava.

Ma, più che altro, i casi strani che narra in quel suo romanzo — tale può veramente chiamarsi la sua autobiografia — gli hanno procurato l'ammirazione, diremmo quasi l'adorazione, di molti cui certo piacque e piacerà sempre ricrearsi con la *Vita* celliniana, dopo le gravi letture degli scrittori classici o dotti.

« Il Cellini — scrive il Baretti — si dipinse come sentiva di essere: cioè animoso come un granatiere francese, vendicativo come una

(1) *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura.* Firenze, Le Monnier, 1857. Introduzione, pag. VII.

vipera, superstizioso in sommo grado, e pieno di bizzarria e di capricci; galante in un crocchio d'amici, ma poco suscettibile di tenera amicizia; lascivo anzichè casto; un poco traditore senza credersi tale; un poco invidioso e maligno; millantatore e vano senza sospettarsi tale; senza cerimonie e senza affettazione; con una dose di matto non mediocre, accompagnata da ferma fiducia d'essere molto savio, circospetto e prudente. Di questo bel carattere l'impetuoso Benvenuto si dipinge nella sua *Vita* senza pensarvi su più che tanto, persuasissimo sempre di dipingere ún eroe. Eppure quella strana pittura di sè stesso riesce piacevolissima a' leggitori: perchè si vede chiaro che non è fatta a studio, ma che è dettata da una fantasia infuocata e rapida, e ch'egli ha prima scritto che pensato. » Ma Aristarco Scannabue non manca di aggiungere: « E il diletto che ne dà, mi pare che sia un po' parente di quello che proviamo nel vedere certi belli ma disperati animali, armati d'unghioni e di tremende zanne, quando siamo in luogo di poterli vedere senza pericolo d'essere da essi tocchi ed offesi. »

Certo egli ci appare — e chi potrebbe negarlo? — senza infingimenti o ipocrisie, proprio quello che era e che si sentiva di essere: animoso, vendicativo, superstizioso, invidioso e maligno, millantatore e vano.

Si è detto che egli per le sue singolari qualità — chè molte n'ebbe — e per i suoi difetti — che furono più assai — rappresenta e personifica gli uomini del Rinascimento italiano. Ma fra gli artisti almeno si possono dire eccezioni il Bandinelli, vanitoso, collerico, calunniatore; il Rosso che morì avvelenandosi per aver accusato di furto un amico; il Torrigiano che disputando con Michelangiolo gli rompe il naso con un pugno; Leone Leoni che ferisce un suo antico operaio, e uccide il figlio di Tiziano; eccezioni, rispetto a uno stuolo di artefici operosi e tranquilli, intenti al lavoro e poco curanti di quanto — così in bene come in male — si svolgesse intorno ad essi.

Vero è che ben pochi altri vollero confessare e consegnare ai posteri, quasi giorno per giorno, come fece il Cellini, tutta la sua vita esteriore e intima; ma di questa stessa sua confessione, che nel complesso — se non in certi vanagloriosi particolari — si può ritenere sincera, appa-

risce in lui una singolare mescolanza di passioni volgari e d'intelligenza raffinata, d'immoralità e d'ingegno. Tutto egli si fa lecito: provocazioni d'ogni sorta, prepotenze, delitti; profittando di una quasi infinita e assoluta impunità che a lui (e non a lui solo) venne dall'ingegno superiore, e più propriamente dalle potenti amicizie e protezioni che seppe accaparrarsi con l'arte sua, mercè della quale trovava persino pronta l'assoluzione di un pontefice!

Perchè egli fu veramente un avventuriero nella vita del tempo suo, che volle vivere intensamente, e anche nell'arte, nella quale pretese, *per fas et per nefas*, il predominio su tutti i coetanei, in tutti i campi; nè la simpatia che può destare tanta forza e versatilità d'ingegno e la vivacità del racconto delle sue fortunate avventure deve impedire oggi allo storico il giudizio meno favorevole, che più di una volta bisogna dare sull'uomo e sull'artista. Ma per giudicarlo rettamente non bisogna dimenticare quanto fosse violenta e corrotta la società in cui visse e di cui fu, e gli piacque vantarsi anche oltre al vero, *magna pars*. Quella società, come troppo volentieri maneggiava la spada o lo stiletto, così spesso abusava della penna trascorrendo facilmente, anche fuori dell'autobiografia di Benvenuto, ai *superlativi* celliniani tanto per gloriare quanto per infamare. Però sbaglierebbe chi prendesse quei *superlativi* alla lettera, sia quando intendono ad avvilire gli emuli del Cellini, sia, e più ancora, quando siano profusi per esaltare lui e le opere sue.

È lui che farà le porte del Duomo più belle di quelle che sono difaccia, al Battistero; è lui che ha speranza, eseguendo le medaglie per il duca Cosimo, di sorpassare quelle dell'antichità! Se presenta al Papa il modello del bottone pel piviale, egli arditamente assicura *che se l'esecuzione non sarà meglio dieci volte.... sia di patto che non lo si debba pagare:* ed è quel bottone in cui egli *aveva fatto tante mirabil figure.* Fa a gara con l'orefice Tobia il disegno per l'ornamento in un corno di liocorno ed il suo ha *la più bella sorte di testa che veder si possa, arrichita con la più bella sorte di velli et altre galanterie* (1).

---

(1) *Vita*, pag. 119. Per le citazioni della *Vita* seguiamo il testo critico pubblicato da ORAZIO BACCI. Firenze, Sansoni, 1901.

A Francesco I, cui mostra il disegno della saliera fa dire estasiato: *questa è cosa molto più divina l'un cento, che io non harei mai pensato: questa è gran cosa di quest'huomo!* (1). E in cospetto della saliera compiuta, il re di Francia esclama: *Ringraziato sia Iddio che alli dì nostri è nato anche degli uomini, i quali le opere loro ci piacciono molto più che quelle degli antichi* (2). Quando mostra il Giove allo stesso sovrano, in una sala dove erano opere antiche *fatte di bronzo e benissimo condotte,* gli fa soggiungere: *Questa è molto più bella cosa che mai per nessuno huomo si sia veduta.... e questa sua da gran lunga esser più bella e più maravigliosa di quelle* (3). Quando, infine, parla del suo Perseo al Duca Cosimo così conclude: *e più dico a V. E. I. che il mio maestro Michelagniolo Buonaroti, sì bene e' n'arebbe fatta una così, quando egli era più giovane, et non arebbe durato manco fatiche che io mi abbia fatto; ma ora che egli è vecchissimo, egli nolla farebbe per cosa certa; di modo che io non credo che oggi ci sia notitia di huomo che la sapessi condurre* (4).

Così parlando, Benvenuto Cellini dimenticava che, quand'egli scoprì il Perseo sulla Piazza dei Signori, il 27 Aprile del 1554, vivevano ancora e il Sansovino e Francesco da San Gallo, e Raffaello da Montelupo, e Vincenzo Danti, e Guglielmo della Porta e Leone Leoni, senza ricordare gli stessi. Bandinelli e Ammannati.

Perchè il Cellini può, con acume e con verità, criticare l'Ercole e Caco; ma non possiamo noi con lui, al quale faceva velo la lunga inimicizia col Bandinelli, chiamare *operacce* le sculture del coro del duomo di Firenze; nè dimenticare il ritratto di Cosimo I, opera larga, semplice e distinta, molto superiore, come scrive il Reymond, al busto complicato e pretensioso che il Cellini ha fatto allo stesso personaggio (5). Egli avrebbe potuto con tutti i fiorentini lamentare il marmo

(1) *Vita*, pag. 271.
(2) *I Trattati*, pag. 99.
(3) *Vita*, pag. 310.
(4) *Vita*, pag. 396.
(5) *La sculpture florentine. Le XVI^e siècle.* Florence, Alinari, 1900, pag. 126.

sciupato nel così detto *Biancone,* ma non possiamo noi fare a meno di ammirare i satiri e le deità marine che l'Ammannati pose a decorazione di quella fontana, le quali figure — pur con tutti i loro difetti — nella eleganza della concezione, nell'agilità degli atteggiamenti, nell'abilità e facilità della modellatura, mostrano tutto lo spirito originale dell'artista. Quei bronzi non la cedono, per la eccessiva preziosità e per l'abilità tecnica, alle figurine che il Cellini ha modellato per la base del suo Perseo.

BANDINELLI. – *Cosimo I.*

Troppo facilmente Benvenuto dimentica il Sansovino — dopo Michelangiolo il più grande artista della fine del Rinascimento — e Vincenzo Danti, che oltre alle statue del Battistero fiorentino, ci ha lasciato nel bronzo di Giulio III, a Perugia, la testimonianza della sua abilità come scultore e come orafo. Il gran piviale del papa, tutto lavorato con piastre ovali a bassorilievo figurato, toccato con brio e con facilità, mostra l'ammirevole sapienza decorativa dell'artista.

Così, quand'egli vanta il Crocifisso *di marmo bianchissimo in su una crocie di marmo nerissimo, grande quanto un grande huomo vivo,* ch'egli aveva fatto per la sua sepoltura, e che poi, acquistato da Cosimo I, fu donato a Filippo II di Spagna da Francesco I de' Medici e anch'oggi si ammira all'Escuriale, dicendo alla duchessa: *sappiate, signiora mia, che io nollo darei a chi me ne dessi dumila ducati d'oro in oro; perchè una cotale opera nissuno huomo mai non s'è messo a una cotale estrema fatica* (1), dimenticava, che tre crocifissi, come notò prima il Moreni, sono a quello suo anteriori: uno di Raffaello da

(1) *Vita*, pag. 404.

AMMANNATI. - *I Bronzi della fontana del Nettuno.*

Montelupo nel Duomo di Orvieto, l'altro del Montorsoli nella Chiesa dei Servi di Maria a Bologna, e il terzo del Sansovino a Roma (1).

L'uomo d'altronde non era fatto per riconoscere le sue debolezze!

A Venezia, essendo a cena col Tribolo e col Sansovino, così parlava: « *perchè il Sansovino non haveva mai restato di cicalare delle sue gran pruove, dicendo mal di Michelagniolo e di tutti quelli che facevano tal arte, solo lodando se istesso a maraviglia; questa cosa mi era venuta tanto a noia, che io non havevo mangiato boccon che mi fussi piaciuto, e solo dissi queste dua parole: o messer Iacopo li huomini da bene, fanno le cose da uomini da bene, e quelli virtuosi, che fanno le belle opere e buone, si cognioscono molto meglio quando sono lodati da altri, che a lodarsi così sicuramente da per loro medesimi* » (2).

Meglio non avrebbe potuto dire il Cellini se avesse parlato di sè stesso!

(1) Cfr. PLON, *Benvenuto Cellini*, pag. 229.
(2) *Vita*, pag. 151.

I.

Un elogio che Michelangiolo fece al Cellini per la medaglia d'oro da portare in un cappello eseguita per il senese Girolamo Marretta, nella quale era un *Ercole che sbarrava la bocca al lione,* invogliò l'artista a dedicarsi a lavori di maggiore importanza.

« Se questa opera — gli avrebbe detto Michelangiolo — fussi grande, o di marmo o di bronzo, condotta con questo bel disegno, la farebbe stupire il mondo, sì che di questa grandezza io la veggo tanto bella, che io non credo mai che quegli orefici antichi facessero tanto bene. » *Queste parole* — aggiunge il Cellini — *dettonmi grandissimo animo non tanto per le cose piccole, quanto le mi feciono venir voglia di far le cose grande; perchè le parole che volse dire quel maraviglioso uomo, avevano questa sustanzia: che se io avessi voluto fare quelle due figure grande, le non mi sarebbon riuscite a gran presso di quella bontà che in quel piccolo le apparivano; e da una banda quest'uomo mi lodò estremamente, dall'altra banda mostrò con le sue parole che uno che facea le cose piccole di quella bontà, mai non l'arebbe sapute far così grande* (1).

Ma Michelangiolo era troppo profondo conoscitore da ingannarsi; e nonostante il *grandissimo animo* che pose l'artista nel voler fare le *cose grandi,* egli rimase sempre un orefice che portò a proporzioni

---

(1) *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura.* Ed. cit., pag. 76.

maggiori le sue figure, senza riuscire a mettere in esse la grandiosità e il carattere che avrebbe dovuto, per darci opere improntate a più alto sentimento plastico a più vera potenza di espressione.

Il Cellini risente nelle sue opere della incompiuta e non perfetta educazione: ègli non riunì nelle sue mani le tre arti, come molti artefici del primo periodo del Rinascimento o qualcuno dei suoi contemporanei: a lui fanno difetto il sentimento architettonico e il gusto pittorico. Se egli fosse stato anche architetto, non ci avrebbe dato certo la elegante base del Perseo: ma avrebbe più organicamente concepito tutto l' insieme dell' opera, così da renderla più equilibrata e più solidamente costituita. Se avesse posseduto il senso pittorico, avrebbe studiato con meno monotona insistenza tutti i particolari delle sue sculture per cercare invece, con la varietà della tecnica, una maggiore efficacia; ma quel trattare egualmente, con lo stesso sentimento, con la stessa finitezza le parti accessorie e le principali, non può a meno di togliere all' opera energia e vita.

Alle sue sculture mancano quell' anima e quello spirito che dall' irrequieto temperamento dell'artista ci si sarebbero potuti aspettare: e tutto ciò per effetto della maniera ch' ei seguì.

Egli si pose subito all'orafo, e fu costretto a lavorare per vivere, e non sempre sotto un medesimo artista; ma ora a Siena, ora a Bologna, ora a Pisa, ora a Firenze, ora a Roma. Le sue avventure lo rendevano instabile; il suo carattere, insofferente di freni, irrequieto; la sua presunzione, non atto ad accoglier facilmente consigli e a piegarsi alle esigenze dello studio indefesso e continuo dell'arte. Da ciò la incompiuta padronanza delle forme, una tendenza a rendere il vero *press'a poco* senza penetrare nell' intima essenza delle cose: da ciò l'esagerata accuratezza, cercando con questa di piacere e di raggiungere l'effetto; da ciò lo sforzo, non mai nascosto, per riuscire a mostrare il sapere e l' industria. E pur nonostante, quello ch' ei fece — e non fu poco — è tutto dovuto alla forza di volontà, al desiderio vivissimo di essere il più grande e il più bravo di tutti, all'esagerato sentimento della propria personalità.

Perchè si può anche, come fece il Ghiberti, dal bottone e dalla mitria per Papa Martino V passare senza fatica a modellare le porte del Battistero fiorentino, e dalle porte alle statue di Orsanmichele di *braccia quattro e mezzo;* o, come Donatello, dalle eleganti figurine del Fonte battesimale di Siena ai putti della celebre Cantoria fiorentina, per arrivare a darci come espressione della sua artistica potenza, il Gattamelata, della sua passione drammatica, i pulpiti di San Lorenzo; o, come il Verrocchio, dalla scena del dossale d'argento per il San Giovanni, a modellare il gruppo di S. Tommaso per Orsanmichele, e il mirabile Colleoni; o, come il Pollaiuolo, dai ricami per il Duomo a creare le tombe dei papi Sisto V, e Innocenzo VIII. Ma bisogna essere Donatello, il Ghiberti, il Verrocchio e il Pollaiuolo; bisogna, cioè, possedere il temperamento e l'educazione artistica ch'essi ebbero: educazione e temperamento che fecero difetto al Cellini, un po' per colpa sua, molto per colpa dell'ambiente in cui egli visse ed operò.

Il primo tentativo dell'orefice che vuol divenire scultore ci è dato dalla *Ninfa di Fontainebleau.*

« *Innel mezzo tondo* (descrive il Cellini, compiacendosi al solito del proprio lavoro) *havevo fatto una femmina in bella attitudine a diacere: questa teneva il braccio mancho sopra al collo d'un cervio, quale era una de l'inprese del Re: da una banda havevo fatto di mezzo rilievo caprioletti e certi porci cigniali, e altre salvaticine di più basso rilievo. Da l'altra banda cani bracchi e livrieri di più sorte, perchè così produce quel bellissimo bosco dove nasce la fontana.... Veduto il Re questo modello, subito lo fece rallegrare, e lo divertì....* (1).

Il sentimento decorativo non fa difetto in quest'opera al Cellini; egli studiò con amore e rese con personale vivacità gli animali che circondano la Ninfa; ma la figura poco aggraziata, esageratamente lunga, dal volto privo di espressione, mostra la inesperienza dell'artista nel modellare in così grandi proporzioni.

« Si l'on établit un parallèle — osserva giustamente il Plon —

(1) *Vita*, pag. 280.

entre la *Nymphe de Fontainebleau* et les sculptures françaises du seizième siècle, cette comparaison venge notre École des dédains de Benvenuto, qui n'a pas eu un mot pour nos maîtres ses contemporains, et n'a parlé de nos architectes, à propos de la porte de Fontainebleau, que pour blâmer " leur mauvais goût, leur mauvais style de France. ,, Sans doute Germain Pilon, qu'on voit installé à son tour au château de Nesle en 1571, comme sculpteur de Charles IX, ne fut connu à la cour que dans la seconde moitié du siècle. Mais Jean Cousin probablement, et Jean Goujon très-certainement, se trouvèrent à Paris en même temps que le Florentin, puisque le second travaillait aux figures du jubé de Saint-Germain l'Auxerrois au temps précisément où Cellini occupait le petit Nesle. Or, la *Diane au cerf,* cette œuvre élégante et simple, ce groupe excellent de Jean Goujon ; le *Trois Grâces* (d'autres disent les *Trois Vertus théologales*) de Germain Pilon, composition d'une grâce merveilleuse, d'une distinction et d'un goût achevés, sont là au Musée du Louvre, et il faut les saluer au passage dans une première salle, quand on va rendre visite à la *Nymphe de Fontainebleau.* Personne ne peut nier que la comparaison ne soit tout à leur avantage. La figure démesurément longue de la nymphe prête facilement à la critique; les jambes surtout et le cuisses étonnent au premier abord par leur allongement et leur roideur. Le torse pourtant n'est point sans valeur, et l'ensemble de l'oeuvre a bien son mérite; on peut en citer d'excellents morceaux, notamment le groupe des chiens » (1).

B. CELLINI. – *Cane levriero.*

Un saggio, del resto, di questa sua valentìa nel trattare gli animali si ha pure nel *levriero* del Museo del Bargello, un piccolo bassorilievo in bronzo *di grandezza d'uno mezzo braccio in circa ;*

(1) PLON, *Benvenuto Cellini,* Paris, 1883, pag. 211.

lo quale cane si fece per una pruova per conoscere le terre per potere gittare 'l Perseo, ed ebbelo Sua Eccellenza (1); ma indiscutibilmente il merito del Cellini sta sempre nei particolari, ch'egli trattò con abilità non comune; e la virtuosità dell'orefice resta la dote sua principale, anche quand'egli vuole scolpire.

B. CELLINI - *Perseo.* Bozzetto in cera.

Mentre la Repubblica fiorentina, dopo la cacciata di Piero dei Medici, avea posto, a popolare ammaestramento, sotto le ampie arcate della loggia magnifica che la tradizione — erroneamente — attribuisce sempre all' Orcagna, la Giuditta di Donatello, con la iscrizione: EXEMPLUM SALUTIS PUBLICAE CIVES POSUERE; Cosimo I — sempre, anche lui, a popolare ammaestramento — volle scolpito nel bronzo Perseo che uccide la Gorgone.

Distende ancora il figlio di Giove il braccio sinistro per mostrare la testa recisa di Medusa, mentre nella destra abbassata stringe la spada micidiale. I piedi, coi calzari di Mercurio, calpestano il corpo mozzo della Gorgone, e un elegante e leggero basamento presenta, in altrettante figure mitologiche, i numi favorevoli all'eroica impresa; nella fronte, in rilievo, è figurato Perseo che scende, fendendo l'aere, a liberare Andromeda.

---

(1) *I Trattati,* Ricordi di cose d'Arte, pag. 247.

Rimangono per fortuna, e si conservano nel Museo Nazionale del Bargello, il bozzetto in cera della statua e quello in bronzo.

Il bozzetto in cera raffigura un giovine dalle forme snelle ed elegantissime. Piantato sulla gamba destra, piega la sinistra poggiandola sul cadavere della Gorgone. Il corpo si curva lievemente sul fianco destro e un po' indietro per bilanciare lo sforzo del braccio sollevato che regge la testa di Medusa; il volto, abbassato e leggermente inclinato, con moto naturale ed espressivo, quasi a mostrare l'intima compiacenza per la vittoria ottenuta, fissa il sangue che sgorga a fiotti dal collo reciso.

B. CELLINI – *Perseo*. Bozzetto in bronzo.

Nel bozzetto in bronzo, il corpo è riprodotto in attitudine più composta, perdendo quella naturale ed elegante sinuosità nelle linee del contorno esterno che contribuisce a dare alla figurina di cera un movimento spontaneo e vero; e grava tutto sulla gamba destra inclinandosi su questa in modo che l'equilibrio non è più mantenuto e la figura pare che caschi: le gambe sono meno agili e mosse: il braccio che regge la testa di Medusa non si solleva più con spontanea movenza: la testa dell'eroe è meno inclinata, e, per quanto abbassata, non guarda affatto il corpo della uccisa. Il movimento della figura diminuisce anche maggiormente nella opera definitiva: il corpo non conserva più l'agilità giovanile che il Cellini aveva saputo rendere meravigliosamente

nel bozzetto in cera; le gambe si accorciano e si ingrossano, la testa si piega senza espressione. E tutta questa evoluzione della figura e dei suoi atteggiamenti ben si comprende, e si spiega col desiderio che ebbe l'artista di render l'opera sua più ferma e composta. Capì che in proporzioni maggiori certe arditezze, certi slanci sono meno sostenibili, e che non avrebbe saputo e potuto mantenerli; non però intese, nè poteva intendere, che in scultura la grandiosità e l'effetto decorativo si ottengono non con l'esagerato movimento, ma con la compostezza e la calma. Ciò avevano bene inteso, invece, gli artisti del primo Rinascimento: e chi ricordi il San Giorgio di Donatello non può a meno di riconoscere la sapienza dell'artista, che ha dato l'anima al marmo non con l' artificiosità dell' atteggiamento ma con l' intimo carattere della forza, con l'alto sentimento della nobiltà.

Il Perseo, pur tanto mosso com'è, è senza dubbio assai meno espressivo del San Giorgio, così calmo nella sua fierezza, così imponente nella sua giovanile baldanza. Fra le due opere, raffrontandole, è sensibile la grande differenza dei periodi d'arte che esse rappresentano: è la semplicità e la forza dei primitivi, ossia della natura, che Donatello, con arte che tocca già la perfezione dei classici, incarna nel suo capolavoro; è un tipo classico che il Cellini vagheggia nel suo bronzo più famoso; ma la cura della forma, ma le *terribili* opere di Michelangiolo a lui presenti, paralizzano le facoltà creatrici dell'artefice; in una parola, la curva ormai discendente dell'arte è visibile a malgrado degli sforzi dell'artefice.

Il Cellini che volle essere, a un tempo, mosso e composto, non riuscì neppure a mantenere nel bronzo quel sapore ingenuo e gustoso della prima originale creazione. Improntare è più facile che finire; e troppo grande artista bisogna essere, per mantenere nell'opera di maggior proporzione il gusto e la genialità che non è difficile a mettere in un bozzetto!

Una confessione del Cellini nel *trattato* della scultura ci svela, si può dire, il canone e l'essenza dell'arte sua. « *E sappi, benigno lettore, che tutti e buoni maestri tutti ritraggono il vivo, ma la consiste in avere un bel iudizio di sapere il bel vivo mettere in opera, e saper cognoscere*

fra i bei vivi il più bello, e vederne assai, e da tutti pigliare quelle più belle parti che si veggono in essi, e di quelle da poi farne una bella composizione tutta ristretta in quell'opera che tu vuoi fare » (1). Si sente in queste parole come l'eco di quello che diceva Aristotele: « passate dinnanzi ai pittori che dipingono gli uomini come li vedono, fermatevi davanti a Polignoto che li dipinge più belli. » Ma, lasciando da parte la vecchia questione, se la rappresentazione della natura non quale essa è, ma quale si vorrebbe che fosse, allontani dal vero fine dell'arte, certo è che questa accozzaglia di parti diverse, come la intendeva il Cellini, non può dare in alcun modo un complesso intonato, armonico e di carattere. La verità, le caratteristiche individuali, l'impronta della personalità spariscono sotto quella formula eclettica, e l'opera d'arte non è più, allora, la libera e geniale interpretazione del vero, ma una copia più o meno precisa di frammenti che non possono darci l'uomo, o, riferendoci anche a rappresentazioni allegoriche e mitologiche, la figura umana, nella sua forma più sincera, col suo spirito, col suo sentimento, con la sua vita.

Rappresentare la realtà e la varietà inesauribile della vita, ecco quello che si proposero i grandi artisti del primo Rinascimento, i quali nelle loro opere multiformi riuscirono a cogliere con scrupolosa fedeltà il vero: ad afferrare quasi il mistero dell'essere e a riprodurlo con forme caratteristiche e con espressioni libere e indipendenti. L'arte del Quattrocento non copia, ma guarda l'antico, e dallo studio delle opere classiche deriva il mezzo di comprendere la natura nei suoi grandi aspetti, di indagare più profondamente e sicuramente i fenomeni e le leggi della sua organica struttura.

Nell' ultimo periodo del Rinascimento si imita invece servilmente l'antico e si dimentica troppo spesso il vero; o, se anche lo si ricerca, non si ritrova che attraverso formule errate, malamente desunte dall'antichità; cosicchè tutta la produzione di questo tempo risente appunto di un tale indirizzo accademico e vuoto.

Il Vasari racconta che il Sansovino, quando scolpì il suo « Bacco, » ora anch'esso al Museo Nazionale, « per farlo perfetto si mise a ri-

(1) *I Trattati*, pag. 204.

trarre dal vivo, ancorchè fusse di verno, un suo garzone, chiamato Pippo del Fabbro, facendolo stare ignudo buona parte del giorno.... e l'opera riuscì tanto ben disposta, ed accordata quella attitudine, e tanto ben proporzionate e belle le gambe e le braccia attaccate a quel torso, che pare, nel vederlo e toccarlo, molto più simile alla carne. »

B. CELLINI - *Base del Perseo.*

Il Cellini, invece, nell'esecuzione del suo « Perseo » ha fatto opera « che sta male insieme » come scrisse giustamente Carlo Milanesi « per non avere l'artefice osservato nelle parti di essa la debita corrispondenza e proporzione. » Ben ci si può spiegare, quindi, come, appena scoperta la statua, l'epigramma

Corpo di vecchio, gambe di fanciulla
. . . .
Ti può bello parer, ma non val nulla

risuonasse sulle labbra dei fiorentini motteggiatori.

Non mancarono, d' altra parte, i soliti versi laudativi di poeti più o meno da strapazzo, se si eccettuino il Varchi, il Bronzino e qualcun altro. Leggendo quelle lodi, sempre generiche, ampollose, eccessive, e in versi, quasi sempre, straordinariamente brutti, si può tuttavia cogliere qualche epiteto o qualche frase meno scolorita o meno retorica come indizio del vero valore della statua del Cellini. Il Bronzino vi trova *grazia e beltà;* Matteo Ghirelli la dichiara *vago lavoro;* l'orefice Poggini la dice *leggiadra e bella opra:* rilevano, cioè, tutti concordi, i peculiari caratteri di essa, opera veramente più aggraziata che forte e grandiosa.

La lode dei moderni storici dell'arte e degli artisti è sempre tutta riservata alla base, in cui appare anche maggiormente il gusto raffinato dell'orafo; ma la esagerata eleganza, la superficie troppo frastagliata, la sovrabbondanza degli ornamenti, nuocciono, oltre che alla solidità del basamento, all'euritmia dell'opera d'arte: l'occhio non ha riposo: e la soverchia importanza che l'autore ha voluto dare al sostegno del gruppo mostra scarso in lui il senso architettonico, come abbiamo sopra notato.

B. CELLINI - *Perseo che libera Andromeda.*

Certo, la figura del Perseo, in quell'atteggiamento eroico, su quella base elegante, sotto l'arco meraviglioso della loggia, non può a meno di conquistare l'attenzione e la simpatia dell'osservatore. Essa, nonostante i difetti di modellatura e di struttura, è mossa, ardita; e quell'arditezza, anche nella maniera convenzionale con cui è resa, valse a riscuotere il favore popolare. Pur nelle stesse figurine della base

l'artista non è riuscito a infondere quell'anima e quell'energia che serpeggiano nella piccola cera del primo bozzetto.

Quel Mercurio non par davvero che si innalzi per spiccare il volo, ma sembra piuttosto contorcersi sotto il dolore di una percossa; il Giove, la più manierata e artificiosa delle statuette, sembra un *manichino* vestito; Minerva, rappresentata, non si sa perchè, nuda, come se fosse una Venere, e con l'elmo in capo, è addirittura insignificante. La figurina di Danae, invece, si può veramente ascrivere fra i migliori piccoli bronzi della fine del Rinascimento.

V. Danti - *Sportello in bronzo.*

Nel bassorilievo, dalle figure lunghe, manierate, atteggiate a dolore reso senza efficacia, la superficialità e la convenzionalità delle forme mostrano, oltre che la debole preparazione artistica del Cellini, che volle seguire le orme michelangiolesche, l'intenzione non riuscita di imitare quel modo di trattare il bassorilievo che ebbe Donatello e che fu felicemente inteso da Vincenzo Danti nello sportello del Museo Nazionale, prima attribuito a Michelangiolo e anche oggi stimato degno del grande maestro.

Tolta la elegante figurina nuda di Andromeda e il Perseo nel suo ardito scorcio, il bassorilievo si può giudicare col Molinier « une scène de théâtre, où la contorsion remplace la véritable émotion; ....

les personnages, assez mal groupés, qui forment quelque chose comme un choeur d'opéra, ne crient et ne gesticulent que pour la forme. Tout là-dedans est d'un convenu pitoyable et l'on y trouve déjà toutes les formules qu'exploitera largement l'école italienne du XVII siècle » (1).

Ma certo il giudizio sul Perseo non si può disgiungere dal ricordo delle famose pagine dell'autobiografia, che narrano la fusione della statua. La spontaneità e la naturalezza di quel racconto trasportano l'animo del critico e del lettore alla benevolenza, all'ammirazione.

Chi può dimenticare Benvenuto, che intento a dar fuoco alla fornace *soccorreva ora da una parte ed ora da un'altra con tanta fatica che egli era insopportabile;* col fuoco appiccato alla bottega, col cielo che gli spingeva tant'acqua e vento da freddargli la fornace? *Così combattendo con questi perversi accidenti parecchie ore, sforzandosi la fatica tanto di più che la* sua *forte valetudine non potette resistere,* gli saltò una febbre addosso *la maggiore che inmaginar si possa al mondo.* Costretto a letto, smania per non poter assistere al lavoro, dà ordini che non sono capiti o vengono male interpretati; quando a un tratto gli si presenta un uomo che gli grida: *O Benvenuto! la vostra opera si è guasta, et non ci è più un rimedio al mondo!*

Chi può ridirci il dolore, l'agitazione, la rabbia del povero artista? Tanti anni di fatiche, di lavoro assiduo, distrutti! Egli grida al tradimento, accusa d'invidia gli operai, e corre al forno, febbricitante, ansante, ma pieno di indomita energia: — Su, comandate, gridano tutti, commossi, ché tutti vi aiuteremo tanto quanto voi ci potrete comandare, in quanto si potrà resistere con la vita. Egli allora riscalda la fornace, si ripara con alcune tavole dall'acqua che cadeva impetuosa; ma quando il bronzo si comincia a liquefare, ecco, a un tratto, il coperchio della fornace scoppia e il bronzo si versa tutto: egli allora fa aprire le bocche della forma.... ma si accorge che il metallo non corre con la prestezza necessaria, e subito fa pigliar i piatti

(1) *Benvenuto Cellini,* Paris, Librairie de l'Art., pag. 84.

e le scodelle e i tondi di stagno che erano in casa e li getta parte nei canali e parte nella fornace: così, fatto liquido il bronzo, la forma si empie, ed egli inginocchiandosi esclama: — *O Dio, che con le tue immense virtù risucitasti da e' morti, et glorioso tene salisti al cielo,* ti ringrazio!

Quelle pagine sono indimenticabili. Quanti siamo stati, per virtù di quella descrizione, partecipi con lui delle ansie del suo lavoro, confondiamo, o almeno incliniamo a confondere, in un solo entusiasmo l'uomo coraggioso, l'artista appassionato, e l'opera alla cui genesi egli ci ha fatto assistere con tanto interesse.

Ma allo studioso spassionato dell'opera d'arte le ragioni del sentimento non impediscono di vedere le deficenze dell'artefice, di rivedere cioè l'orafo che si sforza di diventare scultore.

B. Cellini - *Ganimede.*

Che il Cellini, del resto, non facesse dimenticar mai la qualità sua d'orefice, lo dimostra anche meglio il restauro del torso antico mandato da Roma al duca Cosimo da Stefano Colonna dei principi di Palestrina, o meglio la ricomposizione ch'ei fece di quel torso cavandone un Ganimede. *E sebene e' non si conviene amme il rattoppare le statue, perchè ell'è arte da certi ciabattini, i quali la fanno assai malamente; inperò l'eccellentia di questo gran maestro mi chiama asservirlo* (1).

Ora dal restauro eseguito *con tanta strema dificultà, dove io ò durato molta maggior fatica, che se io lo avessi fatto tutto di nuovo* (2), il Cellini mostra, purtroppo, di non aver inteso il valore di

(1) *Vita*, pag. 351.
(2) Ibid., pag. 358.

quel marmo — nonostante i suoi entusiasmi per l'antichità — dacchè egli non seppe far rispondere, nel carattere e nel sentimento, le parti nuove alle vecchie. Dura e ferrigna è la testa; gli occhi fissi, fatti con due fori di trapano, mancano di espressione; i capelli a ricci, eseguiti ad uno ad uno, resultano monotonamente uniformi; le pieghe del panno che si distende sulla base sono così tritamente intese da parer modellate nel metallo. In una parola, manca all'opera del restauratore quella plasticità che aveva l'opera antica; non son quindi fuse armonicamente le parti nuove con le vecchie, e il lavoro che ne resulta è gretto e meschino. Un illustratore della Galleria di Firenze scrive, che Benvenuto, ben lungi da imitare lo stile antico, ha voluto far conoscere il suo talento, in special modo nelle forme della testa, e nella finezza di esecuzione che soleva mettere nelle sue opere in metallo (1): ma questo — che vorrebbe essere un elogio — non è certamente tale nel caso di un restauro.

B. CELLINI - *Ganimede.*

Un altro Ganimede può attribuirsi al Cellini, sebbene di questo egli non faccia ricordo: il bronzo del Museo del Bargello, che senza indicazione di autore si trova ricordato nell'Inventario pubblicato dal Müntz (2).

Il bronzo, certo da ascriversi fra le eleganti produzioni del se-

---

(1) *Catalogo della R. Galleria di Firenze.* Firenze, 1875, pag. 49.

(2) *Les Collections d'Antiques formées par les Médicis au XVI^e siècle. — Extrait des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres.* Tome XXXV, 2^e Partie. — *Inventario Generale della Guardaroba del Ser. Card. Don Ferdinando de' Medici, Granduca di Toscana, dal 1587 al 1591.* N°. 132, pag. 75: Un *Ghanimede* di bronzo con basa di noce, dall'inventario di Pratolino. A. 9.

colo XVI, è sfuggito a tutti gli illustratori delle opere del Cellini: eppure i caratteri dell'arte sua sono così evidenti, che non ci peritiamo di assegnarlo all'orafo fiorentino, riconoscendo, anzi, in esso una delle più simpatiche produzioni dell'irrequieto artista.

Sta il figlio del re di Troia seduto sull'aquila con le mani sollevate in atto di sorpresa. Nella testa, che ricorda nel tipo il Ganimede di marmo, è abilmente reso il carattere giovanile; il corpo si modella elegante e svelto, sebbene qui, come nei due bozzetti del Perseo, superficialmente e approssimativamente sia resa la parte anatomica. Il bronzo è stato ritoccato col cesello in modo da renderlo un po' duro, tanto che il contorno degli occhi, del naso e della bocca appare troppo accentuato, quasi *scritto;* ma l'espressione vivace e il tipo elegantemente raffinato del giovinetto sono riprodotti abilmente.

B. CELLINI. - *Bindo Altoviti.*

L'aquila invece è di fattura meno simpatica per il trattamento uniforme delle penne; e questa uniformità, che nasce dal desiderio di trattare con egual cura tutti i particolari, caratteristica degli orefici, ei non riesce a nasconderla nemmeno nei due busti di Cosimo I e di Bindo Altoviti, nei quali diresti che si compiaccia di mettere in rilievo la materia in cui sono eseguiti, quasi fosse preziosa come l'oro.

Il busto di Bindo non dispiacque a Michelangiolo, che scrisse al Cellini dopo averlo visto: « io n'ebbi piacere » (1). Ma così brevi parole al Cellini bastarono per mettere in bocca al grande artista questo

(1) Cfr. *Vita*, ed. cit., pag. 368, nota 11.

enfatico elogio: *Chi è stato* — avrebbe detto Michelangiolo a Bindo -- *questo maestro che v'à ritratto così bene et con sì bella maniera? E sappiate che quella testa mi piacie come et meglio qual cosa, che si faccino quelle antiche; et pur le sono delle buone che di loro si vegghono.... Benvenuto mio, io v'ò conosciuto tanti anni per il maggiore oreficie che mai ci sia stato notitia; et ora vi conoscierò per scultore simile* (1).

(1) *Vita*, pag. 369.

B. CELLINI - *Saliera di Francesco I.*

II.

Se le arti maggiori tendevano già a discendere dall' alto seggio in cui le aveano poste Leonardo, Raffaello e Michelangiolo, le arti minori, e l'oreficeria in specie, venivan perdendo quel carattere di distinzione e di semplicità che furono i loro pregi precipui, per acquistare forme più complesse e più piene. Il tempo richiedeva, del resto, uno sfoggio sovrabbondante di ornamentazione superficiale; il crescere del lusso, del fasto, sì nella vita pubblica che nella privata, portò naturalmente con sè il desiderio di più ricche manifestazioni artistiche, e gli artisti ebbero libero campo di mostrare tutta la loro fantasia, di far pompa di tutta la loro abilità, mentre, nel tempo stesso, dovettero affaticarsi per trovar sempre qualche cosa di nuovo e di più fastoso per rispondere alle esigenze dei tempi mutati.

La scuola padovana — questa vera e grande scuola di decoratori — aveva sviluppato con rara abilità le forme classiche della decorazione nelle opere in bronzo, alle quali si dedicò con particolare predilezione. Vasi di tutte le forme, calamai, campanelli, candelabri e statuette vengono modellati dagli scultori padovani per le chiese, per i conventi, per i palazzi del Veneto. Anche quando questi artisti erano incaricati di eseguire opere monumentali, si compiacevano di frammentarne la superficie per moltiplicare gli ornamenti e le figurine che in quelle sapevano innestare con rara maestria.

La scuola veneziana del secolo XVI, di cui i più grandi campioni furono Alessandro Leopardi e Jacopo Sansovino, mostra l'abilità sua nella decorazione coi bronzi e coi marmi : le scene mitologiche,

i fatti della storia romana, i trionfi di imperatori, le personificazioni delle Virtù, le figure allegoriche, ecco il materiale adoperato nel primo rivolgimento dell'arte e di cui fecero egualmenle tesoro gli artisti del Cinquecento.

Ma di queste forme sole non si contentarono, nè si potevano contentare, i nuovi artisti, che sentirono il bisogno di aggiungervi le risorse di una maggiore varietà nei particolari, facendo ricerca di elementi nuovi che riuscissero di maggiore effetto decorativo. Così la larga ed ormai vieta decorazione classica, col vaso da cui nascono e si diramano i girali di fogliami, o con le monotone candeliere, non è adottata più in modo assoluto; tutta una serie di cartelli si sviluppa nelle forme della nuova decorazione, centralizzando la composizione, o le varie composizioni, e correggendo la semplicità degli ornati con l'aggiunta di mascheroni, di nastri, di festoni di fiori e di frutta.

A tale mutamento contribuì la scoperta delle pitture delle Terme di Tito, pitture che ispirarono a Raffaello e a Giovanni da Udine le decorazioni delle Loggie vaticane. Una mescolanza di figure, di mascheroni, di fiori e di frutta; motivi archittetonici mescolati con fantasie di ogni genere; soggetti storici e scene famigliari; intrecci di ogni specie: tali i motivi decorativi che arricchirono l'arte e che gli artefici si studiarono di ritrarre nelle opere loro.

Non solo si copia l'antico, ma si trattano con particolare compiacenza soggetti mitologici, e gli artisti risuscitano con piacere i mostri dell'antichità. In mezzo a una complicata vegetazione di ramoscelli e di foglie, nel centro di fantastici ornamenti, essi fanno rivivere Centauri, Tritoni, Nereidi, Ninfe e Fauni: tutta una produzione favolosa nella quale la natura umana e quella animale si fondono nel modo più originale e più strano, dando origine a quelle fantasie che formano la delizia degli artisti del secolo XVI.

A questi diversi elementi presi a prestito da diverse sorgenti, e combinati con sapienza e con abilità veramente notevoli, furono uniti i motivi ispirati dall'arte orientale, che l'attivo commercio delle città italiane aveva dato mezzo di conoscere; e le nuove forme artistiche, così generate, presero appunto il nome di *arabeschi,* allo stesso modo che quelle rinvenute negli scavi di Roma ebbero il nome di

grottesche. Lo stesso Cellini ci dice che gli capitarono certi pugnaletti orientali, nei quali « *erano intagliati, per virtù di ferri, molti bellissimi fogliami alla turchescha, et pulitissimamente commessi d'oro. E questi fogliami* — aggiunge — *non sono altro che foglie di gichero con alcuni fiorellini di chlitia, se bene hanno qualche poco di gratia, la non continua di piacere, come fanno i nostri fogliami: benchè inell'Italia siamo diversi di modo di fare fogliami: perchè i Lombardi fanno bellissimi fogliami, ritrahendo foglie de elera et di vitalba com bellissimi girari, le quali fanno molto piacevol vedere: li toscani et i romani in questo genere presono molto migliore eletione, perchè contra fanno le foglie da chanto detta brancha orsina, con i sua festuchi et fiori, girando in diversi modi; et in fra i detti fogliami viene benissimo accomodato alcuni uccelletti et diversi animali, qual si vede chi à buon gusto* » (1).

I nuovi motivi di decorazione furono dunque applicati anche dagli orefici, i quali, in conformità della materia da essi adoperata, più che altri desiderosi di sfoggiare il lusso decorativo, e di rendere più fastose le forme della loro arte, sbalzarono vasi e bacini e boccali e coppe con le nuove fantastiche e sontuose decorazioni.

Questo il genere di arte con cui comunemente si caratterizza il periodo così detto Celliniano; questo il genere di cui a lui solo si vuol dar tutto il merito, quasi egli ne fosse stato l' inventore, mentre, invece, studiando le opere di oreficeria che ci sono rimaste, si deve arrivare a ben diversa conclusione per la diversità che presentano le forme d'arte proprie al Cellini in confronto di quelle dei pretesi suoi seguaci; o meglio l'arte della prima metà, di fronte a quella della seconda metà del Cinquecento.

Gli orefici che lavorarono nel primo periodo furono più semplici nelle composizioni, più armonici nelle proporzioni fra l'oggetto e la massa decorativa, più fini: in essi rimaneva ancora qualche cosa della bella tradizione dell'epoca precedente. Il Cellini stesso, del resto, ci descrive alcune delle sue opere nelle quali erano non già le complicate

(1) *Vita*, pag. 63.

composizioni con cartelli, con ornati e con storie, che si notano in tanti lavori di oreficeria della seconda metà del secolo XVI o dei primi del XVII, ma la fine ed elegante, tradizionale decorazione, arricchita sì di nuovi elementi ma non mai da questi sovraccaricata.

Egli stesso, ricordando suoi lavori, descrive un serrame intagliato per una cintura da uomo con *un gruppo di fogliame fatto all'anticha con molti puttini et altre bellissime maschere* (1); o un gioiello in forma di giglio *adorno con mascherini, puttini, animali e benissimo smaltato* (2); o un vaso *còn tanti belli animaletti, fogliami e maschere, quante immaginar si possa* (3); o un boccale composto di *figurine tonde e di basso rilievo* (4), e il bacino similmente composto di *figure tonde e di pesci di basso rilievo, tanto ricco e tanto bene accomodato, che ogniuno che lo vedeva restava maravigliato, sì per la forza del disegnio e per la inventione, e per la pulitia* (5). La ricchissima cintura d'oro che fece per la duchessa era composta *con gioie e con molte piacevole inventione di mascherette e d'altro* (6); e i vasetti che fece eseguire per mantenersi nella buona grazia di lei erano *con belle mascherine in foggia rarissima, all'antica* (7).

Così l'anello ch'egli eseguì aveva *quattro puttini tondi con quattro mascherine, le qual cose facevano il detto anellino; et anche vi accomodai alcune frutte et legaturine smaltate, di modo che la gioia et l'anello si mostravano molto bene insieme* (8).

A lui, dunque, non va dato il merito di aver creato un nuovo genere di arte; e tanto meno ci pare si possa affermare con Carlo Milanesi, che « il vero restauratore dell'oreficeria, quegli che cacciò di seggio la maniera gotica per riporvi lo stile classico antico, il più maraviglioso di tutti, fu Benvenuto Cellini; il quale per le pratiche del lavorare migliorate, per la universale cognizione che aveva del-

---

(1) *Vita*, pag. 27.
(2) Ibid., pag. 40.
(3) Ibid., pag. 46.
(4) Ibid., pag. 246.
(5) Ibid., pag. 246.
(6) Ibid., pag. 335.
(7) Ibid., pag. 348.
(8) Ibid., pag. 351

l'arte, e per le novità e originalità delle invenzioni, vinse coloro che gli furono innanzi, e non per anco è rimasto vinto dai venuti dipoi » (1).

Non più esatto è il Plon quando, parafrasando l'affermazione del Milanesi scrive : « il prit une part active, décisive, peut-on-dire, à ce mouvement de transformation par lequel l'art, de gothique et hiératique qu'il avait été aux siècles précédents, devenait de plus en plus séculier, tournant même au paganisme jusque dans les objets destinés au culte. Le nom de Cellini est demeuré attacché à cette évolution définitive comme résumant l'effort de ses contemporains » (2).

Quando Benvenuto Cellini cominciò a lavorare per proprio conto, la trasformazione dell'arte era già avvenuta, e lo stesso artista si incarica di dircelo allorchè ricorda altri orefici che furono suoi maestri o dai quali apprese il bello stile, o nella bottega de' quali egli lavorò.

Parlare a Firenze di arte gotica, pur nell'oreficeria, nel primo quarto del secolo XVI, vuol dire dimenticare che orafi furono e il Ghiberti, e Donatello, e il Verrocchio, e il Pollaiuolo; che da botteghe di orafi uscirono il Botticelli, Benozzo Gozzoli, il Ghirlandaio, Lorenzo di Credi, Andrea del Sarto e tanti altri.

Nè bisogna dimenticare che le forme dell'arte si erano di per sè andate modificando, col riacceso amore per l'antichità classica; nè invero il Cellini — e di ciò gli va tenuto conto — pur esaltando di soverchio le opere proprie, ci dice mai di aver creato nulla di nuovo nello stile; che anzi dalle stesse descrizioni già citate appare che egli seguiva le orme da altri tracciate portandovi il gusto e la raffinatezza e l'abilità propria.

Nella Introduzione al suo *Trattato dell'oreficeria* egli dà i nomi di famosi orafi, smaltatori e intagliatori di stampe in rame stati innanzi a lui o sul principio del suo secolo. Dopo il Ghiberti, il Pollaiuolo, e Maso Finiguerra, ricorda Amerigo degli Amerighi, che coi disegni del

(1) *Introduzione ai Trattati*, pag. IX.
(2) PLON, loc. cit., pag. 151.

Pollaiuolo medesimo, riuscì il più eccellente lavoratore di smalto; Michelangiolo di Viviano da Gajole, padre di Baccio Bandinelli, lavoratore universale, sia di niello, di smalto e di cesello, sia di legar gioie.

Di Bastiano Cennini dice, che *ancora lavorò molto universalmente: Questo Bastiano nella sua giovanezza lavorò molto bene di grosseria e di cesello: e veramente che questo fu un valente praticone. È se bene io di sopra dico di non volere ragionare dei praticonacci, qui bisogna distinguere da quegli che erano praticonacci, a quegli che io chiamo buoni praticoni, perchè questi son degni di lode* (1). Ricorda Piero, Giovanni e Romolo di Goro del Tavolaccino, i quali nel 1518 non avevan pari in legar gioie; Stefano Saltarelli e Zanobi di Meo del Lavacchio, morti assai giovani, Piero di Nino, lavoratore eccellente in filo, Antonio di Salvi, valente pratico nelle cose di grosseria, Salvatore Pilli e Salvatore Guasconti, uomo molto universale *massime nelle cose piccole, e abile nei lavori di niello e di smalto.* Nella *Vita* scrive che Lucagnolo da Iesi *lavorava meglio che huomo che io vedessi mai insino a quel tempo, con grandissima facilità et con molto disegno*, lavorando *solamente di grosseria, ciò è vasi bellissimi, et bacini, et cose tali* (2). E quali sono le forme decorative con le quali Lucagnolo adorna i suoi vasi?

Sentiamolo dalla bocca stessa del Cellini, che così descrive il vaso fatto per Clemente VII: *Era questo vaso hornato con dua bei manichi, con molte maschere pichole e grande, con molti bellissimi fogliami, di tanta bella gratia e disegno, quanto inmaginar si possa: al quale io dissi, quello essere il più bel vaso che mai io veduto avessi* (3). Non son queste le forme che adottò pure il Cellini? E poichè nessun sicuro saggio rimane dell'arte sua, per la sola descrizione ch'egli ne fa, ci sembra ardito affermare che con la novità e con le originalità delle invenzioni vincesse coloro che gli erano stati innanzi e non fosse per anco vinto dai venuti dopo, nè tanto meno ch'egli cacciasse di seggio la maniera gotica e facesse rinascere lo stile classico antico!

---

(1) *I Trattati*, pag. 8.
(2) *Vita*, pag. 38.
(3) Ibid., pag. 41.

Benvenuto Cellini, andato giovane a Roma, si pose a bottega di maestri milanesi e si vide poi intorno uno stuolo di orefici e incisori lombardi che gli contendevano il primato nell'arte. Ne ammazzò uno per gelosia e ne tartassò altri nella *Vita,* costretto però, a suo malgrado, a confessare la loro abilità e la stima che essi godevano. Chi legge con attenzione — osserva giustamente il Bertolotti — la *Vita* di Benvenuto, non tarda ad accorgersi che egli ha in uggia grandissima gli orefici milanesi, i quali si può credere che allora avessero a Roma veramente il primato nell'arte (1).

L'oreficeria lombarda cominciò sul finire del secolo XV a metter radice in quella città e si mantenne in fiore per tutto il secolo XVI contendendo il primato ai toscani. Pietro da Milano, e il Caradosso, *eccellentissimo valente huomo,* e Francesco Nardini, e Giovanni Firenzuola, *molto abile a lavorare di vasellami e cose grosse,* e Paolo Arsago, presso i quali ultimi si allogò il Cellini quando andò a Roma, lasciarono in quella città i saggi della loro valentìa. Il Bertolotti ricorda che nella chiesa della Minerva è la sepoltura di Andrea Bregno (morto nel 1505), con l'epigrafe che lo celebra come il primo che portasse in Roma l'arte della *grosseria* decaduta, la quale consisteva in fabbricare vasellami d'oro e d'argento arricchiti col cesello e col rilievo. E Andrea Bregno non fu solo abile orefice, ma anche valente scultore.

Di Pompeo Milanese — rivale di Benvenuto nel concorso del bottone per il piviale del Papa — il Cellini discorre con palese invidia, per lasciar credere che quell'artista non tanto alla propria valentìa quanto alla protezione del parente dovesse i favori (2). Tobia, altro orefice milanese, falsificatore di monete, secondo il Cellini, che, essendo condannato alla forca, venne graziato dal pontefice per la sua abilità nell'arte, eseguì per il papa importanti lavori i quali stanno a dimostrare la sua perizia e giustificano in certo modo la preferenza ch'egli ottenne pel disegno di ornamento del corno di liocorno da donare a Francesco I di Francia (3).

---

(1) BERTOLOTTI, *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII,* Milano, 1881, pag. 250.

(2) BERTOLOTTI, loc. cit., I, pag. 248.

(3) Ibid., pag. 251.

Quando poi, nel gennaio del 1537, Benvenuto fu di bel nuovo a Roma, e si trattò di legare un preziosissimo diamante, il papa volle che egli si consigliasse con i quattro principali gioiellieri di Roma. Di essi il Cellini nomina soltanto Raffaello del Moro suo compaesano, Gaspare Gallo ed un milanese detto Gajo, il quale, ben s'intende, egli qualifica *per la più prosuntuosa bestia del mondo;* e soltanto con il soprannome di Gajo ne fa cenno nel *Trattato dell'oreficeria,* sparlandone sempre, mentre dallo stesso suo racconto apparisce essere stato un ottimo orefice, e dalle varie notizie che ne abbiamo risulta espertissimo gioielliere, impiegato dai pontefici nelle stime dei gioielli (1).

A questi artefici si debbono aggiungere maestro Giovanni Antonio Cremonese (2), Bartolomeo Bolgaro da Como (3), i Crivelli, nella cui famiglia l'oreficeria fu ereditaria per un secolo a cominciare da un Maffeo, console degli orafi milanesi nel 1445 (4), e Battista Candiano da Como (5), e Panfilo, orefice al Pellegrino, che tenne nella sua bottega Vincenzo Danti (6); e Luigi Bonini (7), e Manno fiorentino, Giovanni delle Prata, Vincenzo Argentieri, Ottaviano di Vanni da Gallese, Bartolomeo Perini, Paolo Giannini, i quali eseguirono importanti lavori per il cardinale Giovanni dei Medici a Roma (8); e Alessandro Cesati detto il Grechetto, e Giov. Antonio de' Rossi (9), e Antonio Gentile da Faenza (10), l'autore della croce e dei celebri candelieri di San Pietro, per tanto tempo attribuiti al Cellini, e molti altri che qui sarebbe troppo lungo ricordare.

Tutti questi, che a gara produssero importanti opere di oreficeria

(1) BERTOLOTTI, loc. cit., I, pag. 258.

(2) Ibid., loc. cit., I, p. 294.

(3) Ibid., pag. 301.

(4) Ibid., pag. 305.

(5) Ibid., pag. 307.

(6) Ibid., pag. 309.

(7) Ibid., pag. 312.

(8) Archivio di Stato di Firenze, *Scrittoio delle Possessioni*, Vol. 1280. Libro Maestro *A* del Cardinale Giovanni De' Medici, dal 1559 al 1560, c. 24, 25, 26, 27, 31, 32, 36.

(9) BERTOLOTTI, loc. cit., pag. 316, 318.

(10) *Scrittoio delle Possessioni*, ibid., c. 25.

e lavori eleganti per i papi e per i principi romani, non è credibile dovessero subire l'influsso dell'arte del Cellini; anzi, se una supposizione è possibile, pare più ragionevole l'inversa: che abbia il Cellini risentito l'influenza di una accolta così numerosa e così notevole di artefici milanesi o lombardi. Di che sembra conferma preziosa quanto egli dice in un luogo dell'*Oreficeria: che se bene quel buon maestro di Caradosso lavorava in altro modo, et io veramente avevo imparato da lui al ben fare, niente di manco egli è facil cosa lo aggiungere alle cose fatte, a quelle persone che si dilettavano delli studi* (1).

La trasformazione che si operò nel carattere della oreficeria in questo periodo, non ebbe origine dalla fantasia di un artista, ma fu il resultato del mutamento delle idee e del gusto della società, dell'influenza che su tutta l'arte esercitò Michelangiolo. Lo sviluppo della incisione, che volgarizzò i tipi decorativi, i motivi per le ornamentazioni dei vasi, delle tazze, dei bacini, e dei gioielli, contribuì a spargere dappertutto i disegni che gli artisti maggiori non disdegnavano creare con mirabile fantasia, e la facilità che ne derivò di aver sott'occhi esemplari da riprodurre fece sì che la pratica dell'arte rimase esclusivamente nelle mani di abili tecnici, mentre la produzione, pur raggiungendo una perfezione ammirevole, resultò più uniforme e meno caratteristicamente personale.

Se i modelli di vasi e di anfore incisi da Agostino Veneziano, da Marco da Ravenna, da Enea Vico di Parma e da altri maestri introdussero nel Nord il gusto italiano, la Germania, la Francia e le Fiandre ebbero anch'esse la loro parte in questo grande movimento. Basti ricordare fra i tedeschi, Pietro Floetner e Giorgio Pencs di Norimberga, Enrico Aldegrever di Westfalia, Hans Brosamer, Teodoro de Bry, Virgilio Solis; fra i fiamminghi, Hans Collaert; fra i francesi, Pietro Woeriot, Stefano Delaune, Androuet du Cerceau, René Boyvin, per accorgersi, a causa appunto di questo scambio di efficaci influenze,

(1) *I Trattati*, pag. 82.

che nessun paese poteva più rimaner chiuso nelle sue tradizioni e non risentire l' influsso del nuovo indirizzo (1).

Pur riconoscendo il progresso e la perfezione a cui giunsero le arti tutte in Italia, pur non volendo sminuire il merito che ebbe il Cellini, bisogna aver presente che anche fuori gli artisti non mancavano di abilità e di sapere. Il Cellini stesso in un luogo dell'Oreficeria ci dice, che a Parigi erano molti lavoranti i quali *come volentieri imparavano da* lui, *ancora a* lui *giovava lo imparare qualche cosa da loro.* E altrove: *io ho visto in Parigi fare da quelli pratichi uomini le più mirabil cose che si possa immaginar al mondo* (2).

Bacino d'argento dorato. – Arte tedesca, Sec. XVI.
Palazzo Pitti - Museo degli argenti.

In Germania, Norimberga e Augusta sono, fino dal principio del secolo XVI, i principali centri dell'oreficeria; più tardi Dresda, Francoforte sul Meno e Colonia; ed è notevole il fatto che, dopo il primo terzo del secolo XVI, la produzione degli orefici tedeschi si confonde talmente con quella degli artisti italiani, in tutto quello che si riferisce all'esecuzione delle figure, dei bassorilievi e degli ornamenti, da rendere molto difficile distinguere l'una dall'altra (3). Ciò, oltre che ai modelli degli artisti, si deve al fatto che, se orefici italiani si recano in Francia, in Germania, nelle

(1) Cfr. Plon, *Benvenuto Cellini*, pag. 290; Labarte, *Histoire des Arts Industriels;* Lessing, *Kunstgewerbe-Museum: Gold und Silver.* Berlin, Spemann, 1892.

(2) *I Trattati*, pag. 128 e 194.

(3) Cfr. Labarte, loc. cit., pag. 145.

Fiandre e in Spagna, anche artisti francesi, tedeschi e fiamminghi affluirono in Italia, sopra tutto verso la seconda metà del secolo decimosesto.

« *E mi venne a trovare qui* — scrive il Cellini — *parecchi lavoranti Franzesi, Todeschi, Fiamminghi, sufficientissimi, li quali mi avevano servito in Francia* » (1). Altrove narra: *vene a stare a lavorare con esso meco sino a dì 20 d'agosto 1548, Guglielmo Fiammingo, scultore* (2); che il diamante acquistato da Bernardone e ch'ei rilegò *con molta opera* per la duchessa, fu poi dato a rimontare a *un tedesco o altro forestiero;* e noi sappiamo che a Roma nella bottega di maestro Tobia milanese — il competitore del Cellini — stavano un Raffaele (1544), che aveva il terzo del guadagno, e un Roberto, entrambi tedeschi; nella bottega del Crivelli un maestro Giovanni tedesco (1548); e col gioielliere Bolgaro (1562) un Rainaldo fiammingo (3).

Vaso d'argento dorato. - Arte tedesca, Sec. XVI.
Palazzo Pitti - Museo degli argenti.

A Firenze, chiamati dalla liberalità medicea, convennero in numero grandissimo gli artisti forestieri, e i registri della *Guardaroba* ci hanno conservato i nomi di quelli che operarono pei Medici. Nel 1556 Pietro Coster, fiammingo, riceve il resto della sua provvisione per essere al servizio del Duca (4); e il 30 Maggio del 1558 sappiamo che lavorava a una tazza

(1) Lettera ai Signori Soprassindichi 1570. *Vita*, Ed. Bianchi, pag. 555.

(2) *I Trattati*, Ricordi di cose d'Arte, pag. 250.

(3) Bertolotti, loc. cit. Vol. I, pag. 298-303-305.

(4) Archivio di Stato di Firenze, *Depositeria Medicea*, *Recapiti di Cassa*, filza 957. 19 Luglio 1556.

d'argento (1); nel 1560 Matteo di Niccolò da Ratisbona fa un vaso e una mezzina d'argento (2), e nel 1569 due scorpioni e cinque serpicine dello stesso metallo (3), Michele Cheppel nel 1560 eseguisce una croce con gioie e varî anelli (4); nel 1561 Rinaldo Wolffe riceve centodue ducati d'oro per una tazza d'argento con figure (5); Cornelio Merman nello stesso tempo fa una medaglia d'oro col carro di Fetonte, con due rubini e due diamanti, un' altra con la storia di Paris, con diciotto tra rubini e diamanti, e varî anelli (6); nel 1573 Jacopo Bylevelt ha dal Serenissimo Principe scudi dieci « per esser venuto da Augusta a qui per servirla » (7). Si aggiungano a questi: Abel tedesco (8), Giovanni Ykens, che fra gli altri lavori fece una medaglia d'oro con « drento dua cavalli e un fondo dreto » (9) e Giovanni Dies, che eseguisce pendenti e anelli, e lega gioie per il Duca (10).

Ma le notizie divengono in seguito più precise; così ci è dato sapere che dal 1577 al 1582 Giovanni Domes, fiammingo, aveva lavorato un bacino e un boccale d'argento, ed eseguiva un piede di una tazza con gioie (11); e un manico d'oro « con suo cerchio et altre sue apartenenze » a un vaso di lapislazzuli (12) e un gioiello per S. E. (13); che nel 1582 Giorgio di Stelloff lavora a « tre fornimenti d'oro smaltato, messi a tre vasetti d'agate con loro catenuzze d'oro » (14). Nel 1586 il

---

(1) *Scrittoio delle Possessioni*, Libro Maestro C di *Eleonora di Toledo*, dal 1558 al 1560. Vol. 1278, c. 30.

(2) Ibid., c. 206.

(3) *Depositeria*, Vol. 423, c. 185.

(4) *Scrittoio delle Possessioni*, Libro Maestro C di *Eleonora di Toledo*, c. 224.

(5) Ibid., Libro Maestro D di *Eleonora di Toledo*, dal 1560 al 1573, c. 151.

(6) Ibid., c. 50

(7) *Depositeria*, Vol. 778, c. 50.

(8) Ibid., filza 774, c. 51, 17 Aprile 1568.

(9) Ibid., *Recapiti di Cassa*, filza 977, 23 Luglio 1575.

(10) Ibid., filza 576, 1° Luglio 1572, Vol. 777, c. 53, Vol. 778, c. 52 e 56, *Recapiti di Cassa*, filza 976, 6 Luglio 1574.

(11) *Depositeria*, Vol. 779, c. 59; *Recapiti di Cassa*, filza 977, 3 Agosto 1575.

(12) Ibid., *Recapiti di Cassa*, filza 984, 10 Giugno 1577 e Vol. 781, c. 56.

(13) *Depositeria*, Vol. 773, c. 43.

(14) Ibid., *Recapiti di Cassa*, filza 991, 21 Luglio 1582.

Cardinale Ferdinando de' Medici « dona all' illustrissima et eccellentissima signora Virginia Medici » un gioiello d'oro grande con diamanti, rubini e perle e con « fighurine che fanno la storia di Fetonte con animali etc. » lavorato da Leonardo Fiammingo (1). Col Bylevelt vennero a Firenze gli orefici Giovanni de Visser, Francesco Lindener, Hans Müller, Hans Schültz, Zaccheria Veis, Erhart Heisler, Hans Kiefertt, Laurent Camper, Bartolomeo Durnhower (2).

E operavano ancora in questo tempo Leonardo Zaerles di Francoforte (3), Agostino Bucchet (4) e Giovanni Riecker, fiamminghi (5), e Jacopo Brumolte, tedesco, « che fa un cerchio a una tazza di lapis lazzoli » (6) e Gherardo Braut (7) e Pietro Hertz di Arlem, che lavora « piatti, tazze, tondi e tondelli di mestura di ferro e stagno leggeri da campagna » (8), e Giovanni Porcart, « diamantaro todesco » (9) e Andres Geisler (10) e Iacopo Cyinich (11) e altri.

Ora, come non è probabile che tutti costoro venissero a imparare in Italia, così essi, anche assumendo le forme nostre di decorazione, dovettero interpetrarle con sentimento tutto proprio in modo da esercitare una non lieve influenza sull' indirizzo dell'arte nostra. Nè ci pare lontano dal vero chi affermasse, che per questi varî influssi un notevole mutamento dovette operarsi nel carattere dell'oreficeria fiorentina verso la fine del secolo XVI, così da concludere che l'arte toscana dovesse essere come sopraffatta dall' esuberante produzione e dalle forme decorative dell'arte lombarda e forestiera.

---

(1) *Debitori e Creditori di Guardaroba*, Vol. 99, c. 150.

(2) *Depositeria*, *Recapiti di Cassa*, filze 990, 28 Febbraio 1581; 996, 28 Febbraio 1584; 997, 28 Febbraio 1585; e 1000, 28 Febbraio 1586.

(3) *Depositeria*, Vol. 838, c. 738, 805 e Vol. 925, c. 315.

(4) Ibid., Vol. 782, c. 58.

(5) Ibid., Vol. 779, c. 63 e *Recapiti di Cassa*, filza 977, 1° Ottobre 1575.

(6) Ibid., Vol. 781, c. 51.

(7) Ibid., *Recapiti di Cassa*, filza 985, 30 Decembre 1577 e 30 Gennaio.

(8) Ibid., filza 995, 3 Ottobre 1584.

(9) Ibid., filza 999, 13 Novembre 1586.

(10) Ibid., filza 994, 27 Giugno 1583 e filza 995, 5 Settembre 1584.

(11) Ibid., filza 994, 16 Aprile 1583.

L'arte di Benvenuto Cellini nell'oreficeria dovette rappresentare il felice innesto nella tradizionale maniera toscana delle forme più ricche dell'arte lombarda, di quell'arte, cioè, che, sotto l'influsso della scuola padovana e dell'arte tedesca, esagerò il senso della decorazione plastica. Seguendo questa maniera, gli artisti — a un tempo scultori e architetti — cercarono di arricchire con ornamentazioni di scultura le stesse forme architettoniche, e si preoccuparono, esclusivamente, prediligendo le piccole figure e le piccole scene, dell'effetto decorativo.

Questo sentimento esagerato della decorazione invase anche le arti minori e le industrie artistiche derivanti dalla plastica, le quali non dovevano essere che applicazioni ridotte della scultura; e il Cellini stesso dovette sacrificare, in questo ramo dell'arte, alla moda: ma se alcuni dei suoi vasi sono ricchi di figure, nella corazza del busto di Cosimo I egli mostra il culto delle forme sobrie e corrette dell'arte toscana, cioè della maniera antica. Infatti, se prima i suoi vasi sono decorati — come abbiamo descritto valendoci delle notizie che ce n'ha lasciate l'autore — con maschere, fogliami e animaletti, *all'antica,* egli poi arricchisce maggiormente con figure i suoi partiti decorativi. A Parigi, racconta di aver lasciato parecchi vasi grandi e piccoli d'argento *fatti di suo proprio argento, non contando un gran vaso tutto cesellato a figure* (1). Nel 1540 a Ferrara, per il cardinale di Ravenna, fece un modello *d'uno bacino e boccale con molte figure* (2); e dopo il 1545 ci narra che i Poggini a Firenze lavoravano coi suoi disegni *certi vasetti d'oro, cesellati, con istorie di figurine di basso rilievo e altre cose di molta inportanza* (3); e, a proposito del vaso ch'egli dette a finire agli stessi artisti, e che doveva servire per la duchessa *per bere dell'acqua*, il ricordo che ne abbiamo ci avverte come fosse *cesellato di mezzo rilievo, con dua figurine tutte tonde, e molti altri ornamenti* (4).

Invece la corazza del busto di Cosimo I non offre alcuna di quelle caratteristiche che si può dire contraddistinguano l'arte lom-

(1) *I Trattati*, pag. 86.
(2) Ibid., Ricordi di cose d'Arte, pag. 248.
(3) *Vita*, pag. 347.
(4) *I Trattati*, Ricordi di cose d'Arte, pag. 246.

barda dall'arte toscana. Nei dipinti e nei disegni del Quattrocento o dei primi del Cinquecento si riscontra facilmente il motivo sviluppato dal Cellini *nella spoglia all'antica,* derivata appunto dalle forme dell'antichità, con quella mascheretta nel centro e quegli ornati attorno; mentre che, tanto nei busti di Leone e di Pompeo Leoni, quanto nelle opere degli armaiuoli milanesi, si nota subito uno sviluppo maggiore di motivi di decorazione; quelle forme, cioè, che passano per celliniane ma che con l'arte di lui si può dire non abbiano nulla che fare. Cosicchè ci pare di poter concludere che l'arte del Cellini è ben lungi dal rappresentare quella così sovrabbondantemente decorata che i tedeschi e i fiamminghi e i francesi ci dettero verso la fine del secolo XVI e per gran parte del successivo. Questi artisti, che applicarono le forme ormai popolarizzate delle grottesche, o le decorazioni messe in uso dagli scolari di Michelangiolo, seppero meno dei nostri artisti mantenerle dentro giusti limiti, e perdettero quasi di mira l'oggetto da ornare e l'ufficio suo per non vedere in esso che un mezzo di sviluppare i più complicati e i più fantastici motivi. La maggior parte delle opere che tuttora si ammirano in Firenze nelle raccolte pubbliche sono lavori di orefici stranieri, e alcune di esse forse anche eseguite in Firenze, altre doni offerti da principi ai Medici.

B. CELLINI - *Cosimo I.*

Lo studio che ha fatto il Plon nel suo bel volume intorno a queste opere dimostra quanto ne sia erronea o fantastica l'attribuzione al Cellini.

E come gli orefici milanesi risentirono per i primi gli influssi del-

l'arte tedesca, così gli armaiuoli profittarono del perfezionamento che l'Allemagna introdusse nelle armature, non solo dal lato della praticità e della solidità, ma pur anco sotto l'aspetto artistico.

Dalle mani di Desiderio Kollmann di Augusta uscirono le belle armature per Filippo di Spagna, che tuttora si ammirano a Madrid; Lorenzo Plattner eseguì l'armatura di Massimiliano I; Guglielmo Seussenhofer d'Innsbruck quelle meravigliose di Carlo V e di Ferdinando I. E i pittori Schwarz, Van Achen, Brockberger e Giovanni Milich disegnano i modelli per gli artefici di Monaco e di Augusta; i quali su quei disegni lavorano con rara maestria per Francesco I, per Enrico II, e per l'imperatore Rodolfo II (1).

In Italia, Milano fu la città dei grandi armaiuoli del secolo XVI. La maggior parte delle belle armature di parata, corazze, cimieri e scudi, falsamente attribuiti a Benvenuto Cellini, è dovuta ad artisti milanesi. I Negrolo, i Piccinino, i Ghinello e tanti altri si sono resi celebri nell'arte di lavorare il ferro alla damaschina, di niellarlo, di incrostarlo d'oro, di inciderlo, e di sbalzarlo per ottenere in rilievo figure allegoriche e composizioni ispirate alle opere di Michelangiolo, di Raffaello, di Giulio Romano, di cui si hanno anche ora numerosi saggi.

Leone Leoni, emulo del Cellini così nell'arte e come nella violenza del carattere, che nel 1546 eseguì il casco di parata pel duca Pier Luigi Farnese, decorò nel busto in bronzo di Carlo V, ora a Madrid, condotto a fine verso il 1553, la corazza con ornati; e nel centro, in un medaglione, fece un piccolo bassorilievo rappresentante Cristo poggiato alla croce; e sugli spallacci due altri medaglioni con soggetti pagani.

L'artista ha dato libero campo alla sua fantasia per la decorazione della corazza, di cui però il disegno — dovuto a un artista tedesco —

(1) Demmin, *Guide des Amateurs d'Armes et Armures Anciennes.* Paris, Renouard, 1879, pag. 564-566.

è tolto da quella stessa che l'imperatore portava alla battaglia di Mühlberg e che si trova ancora all'armeria di Madrid (1).

Gli stessi caratteri si notano nella corazza del Filippo II, fuso in bronzo dal Leoni nel 1551.

Il Cellini ricorda *uno modello di cera di una galea alla ricca, grande, di due terzi di braccio* fatto per il cardinale di Ravenna insino dal 1540 (2); ma poichè da questa sola e molto sommaria notizia non siamo in grado di dir nulla sul carattere della *galea*, nè ci par possibile ammettere che questo semplice modello potesse avere tanta efficacia da influire sul mutamento delle forme decorative nelle armi, così gioverà ricordare che furono gli armaiuoli milanesi e forestieri — emuli degli scultori e molto spesso orefici anch'essi — che fiorirono le armi di tutte le più squisite eleganze. Anche qui, come nei bacini e nei boccali, tralci di foglie, fini arabeschi, delicati ceselli con figurine, trofei di guerra, mascheroni, festoni di alloro inquadranti personaggi favolosi, emblemi mitologici, eleganti cartelli racchiudenti allegorie, scene di caccia, leggende di numi pagani.

LEONE LEONI – *Carlo V.*

Questa soverchia decorazione, che derivò dall'esagerato movimento che assunsero tutte le manifestazioni artistiche nella seconda metà del secolo XVI, non può riferirsi, ci pare, al Cellini, il quale sembra quasi si ritiri in ultimo dal campo di lotta per lasciare agli altri di spingere così esageratamente la ricerca del

(1) PLON, *Leone Leoni et Pompeo Leoni,* Paris, 1887, pag. 289.
(2) *I Trattati,* Ricordi di cose d'Arte, pag. 248.

rilievo e del movimento da far dimenticare quell'armonia e quella purezza di linee che si può dire il fondamento dell'arte dei suoi maestri e sua.

Quando Benvenuto Cellini tornò a Firenze nel 1545, per prendervi stabile dimora, avuta l'ordinazione del Perseo, si dedicò con singolare entusiasmo alla nuova impresa e non tenne più tanto a dar saggio della sua abilità come orefice.

Racconta egli stesso che la sera se ne andava a veglia nella Guardaroba del Duca, *aiutando a quegli orefici che vi lavoravano per S. E. I.; ché la maggior parte di quelle opere che lor facevano si erano sotto i mia disegni* (1); ma vi andava sopra tutto per chiacchierare col Principe, il quale *pigliavasi piacere grandissimo di veder lavorare, e di ragionare con esso meco* (2).

E che facesse effettivamente i disegni dei vasi è confermato dalla seguente letterina che il Duca Cosimo gli diresse, accompagnandogli la raccomandazione per *il suo imbasciadore, il quale era Averardo Serristori:*

« Con la vostra lettera habbiamo ricevuto li schizzi de' vasetti che ci havete mandati, et vi avviseremo quali sien quelli che più ci piacino et se vorremo che se ne metta alcuno in opera. Habbiamo dato ordine che vi sia pagato il vostro conto acciò possiate far come desiderate il viaggio di Roma, et vi mandiamo con questa una lettera per il nostro Imbasciadore che da nostra parte vi raccomanderà alla S.ta di N. S.re et farà ogni buono officio in favor vostro. State sano. Da Pisa » (3).

Alla Duchessa, che voleva farlo lavorare per lei d'oreficeria così parla: *il mondo benissimo sapeva, e tutta la Italia, che io era buono orefice; ma che la Italia non aveva mai veduto opere di mia mano di*

(1) *Vita*, pag. 373.
(2) Ibid., pag. 335.
(3) Archivio di Stato di Firenze, *Registro di Lettere del Duca Cosimo dell'anno 1549*, Vol. 192, c. 121.t

scultura: e per l'arte certi scultori arrabbiati, ridendosi di me, mi chiamano lo scultor nuovo: ai quali io spero di mostrare d'essere scultor vecchio, se Iddio mi darà tanta gratia che io possa mostrar finito 'l mio Perseo in quella honorata piaza di S. E. I. (1).

Ciononpertanto, per acquetarla, *fece fare* per lei *certi piccoli vasetti, grandi come un pentolino di dua quattrini, d'argento, con belle mascherine in foggia rarissima, all'antica.* Avuto poi dal duca parecchie libbre d'argento per farne un vaso, per non lasciare indietro l'opera del Perseo, *lo dette a fare* a Pietro di Martino orafo, che lo cominciò male e non lo finì, sicch'egli dovette affaticarsi il doppio per rimetterlo a sesto, finchè il duca, stanco di attendere, ritirò il vaso e i modelli, senza però dire *nè perche nè per come*, e si servì di altri.

Solo nel 1559, per compensare la Duchessa della sua costante benevolenza le portò *alcune piacevoli cosette dell'arte sua, le quali S. E. I. l'ebbe molto care.* Ma non si può dire ch'ei tornasse con particolare compiacenza all'arte prima, ora che tutta aveva invasa la mente dall'idea di mostrare che, oltre essere *un buon orefice*, era anche uno *scultor vecchio.*

Questa preoccupazione, cui si aggiunsero quelle non meno gravi delle sue strettezze, le continue questioni d'interesse ch'egli ebbe col Duca, le ruberie, i veleni, la prigionia, la mal ferma salute, non contribuirono certo a migliorare il carattere di lui: da ciò anche maggiore la sua irrequietezza e il suo malcontento. Vorrebbe lavorare, e non è sovvenuto di nulla: dal lavoro fatto non trae il compenso aspettato; si vede messo in disparte, si duole che *si faccia tanto gran torto alli* suoi *studi.*

Ben si capisce quanto dovesse rimpiangere di aver lasciato la Francia! *E mi tornava in memoria il mio bello stato che io avevo lasciato in Parigi sotto 'l servitio di quel maraviglioso Re Francesco, con el quale mi avanzava ogni cosa, e qui mi mancava ogni cosa!* (2). E quando nel 1570 scrive ai *Magnifici Signori Soprassindachi,* dice loro: *Sappiate che quel gran re Francesco mi teneva pagati più di trenta lavoranti buoni a mia*

(1) *Vita*, pag. 347, 348.
(2) Ibid., pag. 348.

scelta, e con quelli io potevo impiegare me con tutte le dette importanti opere; le quali tutte si facevano con i miei disegni, e in tutte io mettevo le mane; e per quelle belle comodità io condussi tante opere in quattro anni, che qui, per il mancamento di quelle dette comodità io, non le arei potute fare in quaranta anni. E mi venne a trovare qui parecchi lavoranti Franzesi, Todeschi, Fiamminghi, sufficientissimi, li quali mi avevano servito in Francia: questi detti mi furono pagati per certi pochi mesi, e dipoi mi furno licenziati: e così m'era fatto ogni giorno cotal simili stranezze, di módo che non potendo avere le mie mane quegli aiuti necessarii, io non potevo operare (1).

A che si deve il cambiamento avvenuto? a non aver egli acconsentito a lavorare d'oreficeria? *Per questo io credetti per cosa certa che S. E. si adirassi meco,* afferma egli stesso. O forse furono le velenose invidie, che, *imbrattando i gloriosi e virtuosissimi orecchi di Sua Altezza,* contribuirono ad allontanarlo a poco a poco dalla Corte? o il carattere suo irrequieto ed arrogante, e le continue lamentele che il tardato pagamento del Perseo provocò tra l'artista e il committente? O fors'anche il numero grandissimo di orefici che lavoravano in Firenze e resero meno favorevoli le condizioni all'ormai vecchio maestro? Un po' tutto, diremmo. Infatti, non si comprende altrimenti come egli potesse intraprendere nel 1565 un'accomandita di esercizio d'arte di rigattiere, con Fiorino di Matteo Fiorini; fare nel 1568 compagnia d'orefice per tre anni con Antonio, Francesco e Guido Gregori da Fossombrone, e l'anno dopo (22 Giugno 1569) acquistare una bottega d'oreficeria in Calimala.

Scorrendo i libri della *Guardaroba* e della *Depositeria* medicea, non si può a meno di rimanere meravigliati del numero degli orefici impiegati dalla Casa de' Medici, e dei lavori eseguiti da essi o acquistati di fuori. Ecco Bastiano Cennini, già lodato da Benvenuto, oc-

---

(1) *Vita,* Ed. Le Monnier per B. Bianchi, pag. 555.

cupato per S. Ex.tia a fare un vaso d'oro e altri lavori (1); e Giov. Paolo Poggini che fa vasi d'oro (2), medaglie e gioielli; e Domenico dei Vetri, detto Domenico di Polo, che fa medaglie e in un manico di daga « sue fantasie » pel Duca (3); e Raffaello d'Agnolo di Polo, suo nipote, che stampa medaglie (4); e Paolo degli Angioli, pulitore di gioie (5); e Piero di Martino Spigliati che fa catene d'oro (6). Ecco Pietro Paolo Galeotti, più conosciuto sotto il nome di Pietro Paolo Romano (che stette 15 giorni a nettare le figure dell'opera del Perseo) fare nel 1545 « uno vaso d'oro » (7), nel 1561 « una gangheratura lavorata di basso rilievo messa a un libriccino della Madonna in lingua spagnuola » (8), nel 1574 « un fornimento da balestra di ferro commesso » (9). L'orefice Bernardo Baldini, che il Cellini, per l'inimicizia che regnava fra loro, disprezza come poco o nulla perito nell'arte, e chiama coi peggiori epiteti « (asin, porcaccio, spia, ladro, sensale), » mentre l'Ammirato lo giudica intendentissimo gioielliere, fra i moltissimi lavori suoi, compose nel 1544 una collana per la duchessa disfacendo degli anelli con diamanti, rubini e smeraldi (10), e « i serrami lavorati a cherubini per i libri di Suor Portia de' Medici » (11); nel 1558 un vaso d'argento « con suvi una lupa co' dua puttini, » e l'anno dopo una tazza d'oro (12); nel 1560 « una palla et

---

(1) *Creditori e Debitori di Guardaroba*, Vol. 10, c. 71 e 83 e Vol. 14, c. 32.t

(2) iiij Genn. 1549. *Ricordo come q.° dì si consegnò a Giampaolo orefice una tazzina di terra nostra antica co' dua manichi alti per fare uno vaso d'oro simile a S. Ex.*

xii Febb. 1549. *E detto dì venne da S. Ex. Ill.ma uno vaso d'oro in oro lavorato co' dua manichi fatto da Gio. Paolo orefice sur uno modello di terra antico.* — *Guardaroba*, Vol. 21, c. 102t e 111.t

(3) *Guardaroba*, Vol. 7, c. 39.

(4) Ibid., Vol. 19, c. 5.

(5) *Depositeria*, filza 392, 1° Luglio 1552.

(6) Ibid., *Recapiti di Cassa*, filza 950, 29 Febbraio 1555 e filza 959, 9 Agosto 1559.

(7) *Creditori e Debitori di Guardaroba*, Vol. 10, c. 83.

(8) *Scrittoio delle Possessioni*, Libro Maestro D di *Eleonora di Toledo*, dal 1560 al 1573. Vol. 1279, c. 107.

(9) *Depositeria, Recapiti di Cassa*, filza 974, 18 Decembre 1574.

(10) *Guardaroba*, Vol. 8, c. 93.

(11) Ibid., Vol. 8, c. 71.

(12) *Depositeria, Recapiti di Cassa*, filza 957, 30 Giugno 1558

adornamento d'oro fatto a una mazza di legno dove si appoggia la duchessa » e un anello con diamanti « fatto alla fiamminga » (1). Per mezzo del Baldini si compra da Gismondo Galarate, gioiellere milanese, una cintura d'oro gioiellata in rubini e altre pietre preziose; un manico di ventaglio d'oro gioiellato di diamanti e rubini « tutto havuto da lui la Duchessa nostra consorte sotto dì 18 di giugno 1858 » (2). Lavorano pel Duca Antonio di Giov. Battista orefice (3), e Giorgio di Tomaso Corsi, il quale fra le altre cose fa « uno bollo con un san Giovanni et arme ducale » (4). Nel 1557 Francesco da Camerino riceve 103 scudi d'oro « a compimento di scudi 160 simili per fattura di un fornimento da spada et da pugniale et da una cintura tutto commesso d'oro et lavorato per nostro uso più fa » (5); nel 1563 Antonio Guidotti lavora a tre boccali d'argento (6). L'orafo Domenico Santini fa un bacino e un boccale « d'oro stietto » (7); Giovanni Righi, una catena d'oro con un'aquila « che S. A. Serenissima perse giostrando con messer Carlo Panciatichi » (8) e « un vezzo di profumo con oro et perle, et una fiaschetta di profumo con oro, perle et pietre; e dua tazze d'argento e un paio di maniglie di profumo con oro et perle, le qual robe sono state corse alla giostra fattasi a santa Croce le settimane passate da S. A. S. e il Ser.mo Arciduca d'Austria et sua Gentilhomini » (9). Matteo Castrucci, altro operosissimo orefice, che prima a Roma eseguisce per Giovanni de' Medici, nel 1560, un fornimento di un corno da caccia (10), e una tazza d'argento dorato « per donare a' Lanfranchi di Pisa per l'entrata di S. S. Ill.ma e Rev.ma » (11), poi

---

(1) *Scrittoio delle Possessioni*, Libro Maestro D di *Eleonora di Toledo*, Vol. 1279, c. 50.
(2) *Depositeria*, *Recapiti di Cassa*, filza 963, 28 Febbraio 1561.
(3) Ibid., filza 950, 5 Dicembre 1555.
(4) Ibid., filza 952, 3 Dicembre 1556 e Vol. 771, c. 54.
(5) Ibid., filza 955, 21 Luglio 1557.
(6) Ibid., filza 964, 22 Gennaio 1563.
(7) *Depositeria*, Vol. 779, c. 53 e *Recapiti di Cassa*, filza 977, 4 Maggio 1575.
(8) Ibid., Vol. 781 c. 52 e ibid., filza 984, 27 Aprile 1577.
(9) Ibid., Vol. 784, c. 63 e ibid., filza 988, 24 Novembre 1581.
(10) *Scrittoio delle Possessioni*, Giornale A del Card. Giov. de' Medici, dal 1559 al 1564. Vol. 1362, c. 24.t
(11) Ibid., c. 51.t

a Firenze fa undici tazzoni, 14 piatti, 4 candellieri, uno scaldaletto e un boccale, tutti d'argento; nel 1569 quattro Agnusdei intagliati (1), mentre l'anno avanti aveva avuto scudi centotrentacinque « per valuta d'una catena et una croce d'oro la quale s'è donata per le mane del S. Troiano Bobba al S. Francesco Bello gentiluomo del duca di Savoia » (2). Giov. Battista Cervi nel 1571 rilega pietre; fa un anello ed altri molti lavori (3); nel 1574, ventisei piatti piccoli, dieci grandi e uno tondo d'argento (4) « con altre fatture » (5). Frattanto l'orefice Lorenzo Maschera lega gioie (6); Antonio e Guido Gregori fanno un calice con patena d'argento tutto indorato (7), e il Sogliani fa un paio di « smaniglie d'oro date a S. A. indì 23 di febb. 1573 sulla piaza di S.ta Croce, le quale disse che S. A. haveva perse correndo al Saracino con Rutilio da Mantico cav.re di S.to Stefano » (8). A questi si aggiungano Giov. Battista Lomi, fiorentino, orefice a Pisa (9), Lorenzo della Nera, Jacomo di Lorenzo Marini da Siena, che aiuta il Della Nera a digrossare piatti d'argento (10) e nel 1585 « prende a fare il lavoro delle statue di Santi » (11); M.o Parigi « orefece rincontro allo Sdrucciolo » (12), e Domenico delle Due Regine, veneziano, che vende al Ser.mo Principe un coltello gioiellato (13) e Cornelio Cotta, piacentino (14), e Agostino di Bartolomeo, che commette d'oro i

---

(1) *Depositeria*, Vol. 423, c. 27 e c. 256.
(2) Ibid., Vol. 774, c. 61.
(3) Ibid., *Recapiti di Cassa*, filze 967, 29 Febbraio 1571 e 970, 16 Agosto 1572.
(4) Ibid., filza 974, 10 Gennaio 1574.
(5) *Depositeria*, Vol. 779, c. 53 e *Recapiti di Cassa*, filza 985, 3 Ottobre 1577.
(6) Ibid., Vol. 776, c. 62.
(7) Ibid., Vol. 576 e *Recapiti di Cassa*, filza 971, 31 Marzo 1573.
(8) Ibid., Vol. 779, c. 53 e *Recapiti di Cassa*, filza 977, 5 Maggio 1575.
(9) *Scrittoio delle Possessioni*, Libro Maestro C di *Eleonora di Toledo*, Vol. 1278, c. 30, 47. Giornale A del Card. Giov. de' Medici, Vol. 1362, c. 74 e *Depositeria*, *Recapiti di Cassa*, filza 974, 17 Dicembre 1574.
(10) Plon, *Benvenuto Cellini*, pag. 392 e *Depositeria*, filza 997, 17 Agosto 1585.
(11) *Cart. Un. Med.*, filza 777, c. 297.
(12) *Depositeria*, Vol. 423, c. 183.
(13) Ibid., *Recapiti di Cassa*, filza 971, 15 Giugno 1573.
(14) Ibid., filza 991, 30 Aprile, e 13 Giugno 1582.

fornimenti di ferro di una balestra (1), e Piero di Bastiano Pagholini (2), e Michele Mazzafirri e Gaspare Mola, dei quali, orefici e medaglisti, ci è qui impossibile ricordare i lavori.

Quando poi vennero di moda i vasi di cristallo di monte e di pietra dura lavorata si chiesero agli orefici ricche montature d'oro e d'argento. Il Vasari ci dice che il celebre Valerio Vicentino eseguì moltissimi vasi di cristallo di rocca per Clemente VII e che Jacopo da Trezzo, Gaspare e Girolamo Misseroni, milanesi, fecero pure dei vasi molto ammirati. Ma già dal 1498 abbiamo ricordo che Michelangiolo orafo — il maestro del Cellini — ebbe il vaso di cristallo che Piero Cavalcanti portò di Barberia « per rilegarlo meglio » (3). Nel 1544 Dionigi da Ripalta, gioielliere milanese, fa « per la eccellentissima signora Leonora di Toledo uno vaso di cristallo guarnito d'oro, uno vasettino d'aghata et una medaglia d'oro » (4) e nel 1561 un vaso di cristallo orientale intagliato di figure, e un altro « fatto a sei bocche con dua serpe d'oro per maniglia, col pie' guarnito d'oro » (5). Nel 1550-51 il Trezzo, celebre orefice e medaglista, eseguisce un vaso grande di cristallo e un bicchiere ; e dalla Spagna domanda per lettera al Duca « volendo mandargli un'opera propria » se vuole « un vaso per bever, o per sol per bel vedere » (6). Nel 1556 Gaspare Misseroni eseguisce un vaso grande « d'elitropia ; » due vasi di cristallo di monte, e un bicchiere di cristallo « fornito d'oro ; » nel 1561 « un vaso tondo a uso di taza con due manichi d'oro et il piè con oro, et un altro vaso a uso di nichia co' piè guarnito d'oro et un bicchiere alla tedesca col piè basso, tutto di cristallo orientale lavo-

(1) *Debitori e Creditori di Guardaroba*, Vol. 124, c. 36.

(2) Ibid., c. 227 e 258.

(3) *Guardaroba*, Vol. 1, c. 22.t

(4) *Creditori e Debitori di Guardaroba*, Vol. 10, c. 17 e *Depositeria*, filza 573, 30 Aprile.

(5) *Scrittoio delle Possessioni*, Libro Maestro C di *Eleonora di Toledo*, Vol. 1278, c. 224 e Libro Maestro D, c. 151.

(6) *Creditori e Debitori di Guardaroba*, Vol. 10, c. 222 e *Cart. Un. Med.* filze 407, c. 209; 570, c. 179; 680, c. 40.

rato » (1); nel 1575 Gian Ambrogio Misseroni, « per nome di m. Ieronimo suo padre » riceve scudi 350 d'oro « per fattura di uno vaso di lapislazzuli a modo d'urna fatto in Milano per ordine nostro et a noi consegnato qui » (2). Nel 1569 Lorenzo della Nera fa un piede e un coperchio a un vasetto di pietra orientale, nel 1574 un ornamento a una tazza orientale e nel '78 una guarnizione di una chiocciola « con maschere et piedi con dalfini per ornamento, da farsi per servizio di S. A. » (3). Matteo Castrucci mette adornamenti d'argento lavorato a cinque fiasche di porcellana (4), fa la guarnizione « di dua scodelle du uova di struzzolo con l'orlo et piedi et dua manichi per scodella, che hanno dua serpe per manico » (5).

Giov. Battista Cervi, oltre legar gioie, fa montature di vasi e più ornamenti d'oro ad alcuni vasetti di cristallo, « a dua chioccioline » e a un vasetto d'oro per servizio di S. E. (6). Riceve scudi 184 d'oro per un coperchio a una tazza d'oro massiccio (7), eseguisce un vaso per tener neve, vino e acqua (8), un piede d'oro smaltato « a una chiocciola di cristallo orientale » (9), e un ornamento a una tazza di lapislazzuli (10). Giorgio Gafuri, intagliatore milanese, vende nel 1576 a S. A. « una celata di cristallo, una lucerna, un vaso tondo e dua taze » (11).

Su questa oreficeria fiorentina, di cui abbiamo dato appena una pallida idea con le citazioni di alcuni nomi e di alcune opere, esercitò il Cellini una vera influenza?

---

(1) *Scrittoio delle Possessioni*, Libro Maestro D di *Eleonora di Toledo*, Vol. 1279, c. 187 e *Depositeria*, *Recapiti di Cassa*, filza 951, 16 Gennaio 1556.

(2) *Depositeria*, Vol. 779, c. 52 e *Recapiti di Cassa*, filze 951, 16 Gennaio 1556, 960, 24 Gennaio 1559 e 977, 22 Aprile 1575.

(3) *Depositeria*, Vol. 776, c. 44; 779, c. 49 e 782, c. 68.

(4) Ibid., Vol. 782, c. 67.

(5) Ibid., Vol. 783, c. 55.

(6) Ibid., Vol. 779, c. 49; 780, c. 60 e *Recapiti di Cassa*, filza 982, 17 Agosto 1576.

(7) Ibid., *Recapiti di Cassa*, filza 985, 19 Febbraio 1577.

(8) *Depositeria*, Vol. 783, c. 55.

(9) Ibid., Vol. 783, c. 60.

(10) Ibid., *Recapiti di Cassa*, filza 977, 9 Marzo 1574.

(11) *Depositeria*, Vol. 780, c. 56 e 58.

La risposta è difficile per mancanza di documenti sicuri; ma se si pensa che quando egli venne in Firenze si dette tutto alla scultura, se si ricorda il numero straordinario di fiorentini, lombardi, veneziani e forestieri, che qui operarono, se si tien presente che le forme decorative che la moda cominciava a chiedere furono solo in parte assunte dal Cellini, il quale pur sacrificando alla moda, si compiaceva sempre della maniera all'*antica*, si può, ci pare, concludere che l'arte sua non ebbe quell'influsso che le si vorrebbe attribuire, nè quel carattere, che, secondo certi scrittori, fu il suo più bel titolo di gloria.

PETRI BEMBI CAR
BIND ALTOV

III.

Esaminiamo infine l'opera del Cellini come medaglista.

Narra egli nella *Vita*, che a Roma, verso il 1524, fra le molte opere notabili che condusse per il gonfaloniere Cesarini fece *una medaglia grande d'oro da portare in un cappello: dentro isculpito in essa medaglia, si era Leda col suo cigno.*

Generalmente vien considerato come lavoro del Cellini, e proprio quello eseguito da lui per il gonfaloniere di Roma, il cammeo su campo d'oro, ricco di smalti, di diamanti e di rubini esistente nel Gabinetto di Vienna e rappresentante Leda col cigno, Cupido in piedi con la mano destra sul turcasso, e nel fondo un tempio. Nel quale ammirevole gioiello, scrive il Plon, il tempio è lavorato a sbalzo, e così pure la figurina di Amore, il cigno, il mantello di Leda e gli altri particolari; e mentre il torso di lei è un frammento di un cammeo antico, la testa è rifatta ed ha tutto il carattere delle figure del Rinascimento italiano. Lo stesso Plon, illustrando l'oggetto prezioso, afferma che la parola *iscolpito* si può applicare perfettamente anche ai lavori di incisione in pietra dura; dimostra che il Cellini fu anche incisore, e, non allontanandosi infine dalla opinione prima espressa dall'Arneth, che riconobbe nel lavoro la mano dell'autore della *Saliera,* conclude : « L'attribution nous paraît donc, non pas prouvée avec certitude, bien entendu ; mais au moins heureuse et de tout point vraisemblable » (1).

---

(1) PLON, *Benvenuto Cellini*, pag. 140.

Ora, lasciando da parte la questione se il Cellini incidesse o no in pietra dura, noi dobbiamo piuttosto domandare se il Cellini, sempre preciso nella descrizione dei suoi lavori, scrivendo *una medaglia d'oro* con *dentro iscolpito* (cioè modellato o sbalzato) *Leda col suo cigno* abbia potuto voler parlare di un cammeo o di un restauro di esso e non invece di una medaglia vera e propria come quelle che erano in uso nel Rinascimento; e per noi non v'ha dubbio che non si debba intendere così. Fra le placchette o rovesci di medaglie senza diritto della Collezione Medicea, pervenute di recente nel Museo Nazionale, ve n' ha una con la rappresentazione di Leda col cigno la quale non è descritta nemmeno fra le placchette con lo stesso soggetto illustrate dal Molinier (1). Intendiamoci: nel presentare, come facciamo, questa medaglia, certo insegna da cappello, come lo attestano i tre fori che porta ancora, non vogliamo dire che la nostra sia assolutamente quella che il Cellini descrive; ma, piuttosto che insistere ad attribuire quel cammeo all'orefice fiorentino, il quale dice chiaramente di aver eseguita *una medaglia d'oro*, crediamo di essere meno lontani dal vero assegnandogli questa, più esattamente rispondente alla descrizione che egli stesso lasciò dell'opera sua.

B. CELLINI (?) – *Leda col Cigno.*

La medaglia è di rame dorato, ritoccata col cesello in alcune parti; la elegante figurina di Leda, e i due amorini che le scherzano ai lati, non ci sembrano indegni per nulla dell'orafo fiorentino. La misura, il soggetto trattato, il carattere suo ci possono per lo meno permettere di considerare questa medaglia come una prova, o una riproduzione o un getto dal modello originale, che, a quanto

(1) *Les Plaquettes*, Paris, Librairie de l'Art, 1886. Vol II. N. 479, 585, 586 e 587.

narra il Cellini, gli amici del Gonfaloniere giudicarono *fatta con gran disciplina.*

Ma veniamo alle altre sue medaglie, sulla cui autenticità non è luogo a discutere.

Spetta appunto a un predecessore del Cellini, al Caradosso, di aver dato, definitivamente, come osserva il Lenormant, alla forma delle medaglie quel tipo che esse conserveranno sempre avvicinandosi maggiormente ai modelli che fornivano nella serie romana antica i grandi bronzi e i medaglioni dello stesso metallo. Egli prende in prestito da loro quel cerchio di perline che serve a incorniciare le due faccie; egli colloca, secondo l'uso dei romani, all'opposto la testa, cosicchè bisogna voltar le medaglie dal basso in alto, e non più da destra a sinistra, per guardare il rovescio (1).

Le medaglie del Caradosso sono gettate; gettata è la medaglia che il Cellini ha eseguito per Francesco I di Francia. Ma la fermezza e la perfezione tecnica che si raggiungono col conio, più in rispondenza col sentimento artistico del tempo, indusse gli artisti a ottenerle con questo sistema, il quale portò all'arte un radicale mutamento mettendo fine all'esecuzione di opere più plastiche, più variate, e di un sentimento più individuale. Pel nuovo sistema, divenuto più frequente nel corso del XVI secolo, non più i pittori potranno dedicarsi alla produzione delle medaglie; e l'arte, diventando più meccanica, sarà riservata quasi esclusivamente agli orefici e agli incisori di conj.

« La faveur dont les pierres gravées et les médailles antiques — scrive giustamente l'Armand — étaient l'objet à cette époque amena le développement des arts de la gravure en pierres fines et de la gravure en médailles. Ces arts, d'une pratique lente et difficile, servirent surtout à la contrefaçon des objets antiques; mais ils furent aussi employés pour les productions modernes de la glyptique et de la numismatique.

« L'application du noveau procédé à l'éxécution des médailles

(1) *Monnaies et Médailles*, Paris, Quantin, pag. 252.

se recommandait par l'avantage qu'il avait de fournir des empreintes plus nettes, plus durables et en plus grand nombre que celles obtenues par la fonte, mais à la condition pour les artistes de réduire à de moindres proportions la grandeur et le relief de leurs compositions.

« Néanmoins l'ancienne méthode, celle du quinzième siècle, ne fut pas abandonnée, et les deux procédés de la fonte et de la gravure continuèrent pendant le seizième siècle à être employés parallèlement et souvent par les mêmes mains » (1).

Così fece Benvenuto Cellini, che era solo conosciuto come orefice quando fu incaricato di eseguire le monete del papa Clemente VII, pel quale pure eseguì le due medaglie ch'egli stesso ci descrive e nella *Vita* e nei *Trattati*. In una di esse rappresentò nel rovescio Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe: UT POPULUS BIBAT; e nell'altra la Pace che brucia le armi mentre il Furore è legato dinnanzi al tempio di Giano, col motto: CLAUDUNTUR BELLI PORTAE. Queste rappresentazioni hanno sempre qualche cosa di manierato; ma, più che il rovescio col Mosè, convenzionale nell'atteggiamento delle figure, quello della Pace mostra, nell'elegante e simpatico movimento della figura principale, dalle vesti svolazzanti, il gusto raffinato dell'orafo.

La medaglia del Bembo, per comune consenso ormai attribuita al Cellini, è condotta con molta finezza: e la testa del prelato è di fattura larga e sapiente; ma il dubbio sull'attribuzione si solleva spontaneo per la medaglia di Bindo Altoviti, mentre quella di Alessandro de' Medici presenta tutti i caratteri dell'arte celliniana.

Il Cellini racconta nella *Vita* che giunto a Roma (1536) cominciò la medaglia del Duca Alessandro: *e havevo di già fatto in pochi giorni la testa in acciaio, più bell'opera che mai io havessi fatto in quel genere* (2); ma attendendo invano il disegno del rovescio che Lorenzino aveva promesso di mandargli, la medaglia restò incompiuta, e vi fu aggiunto dopo la uccisione di Alessandro, il motto: SOLATIA LUCTUS EXIGUA INGENTIS, entro un ornamento che risente dello stile del Quattrocento.

La testa caratteristica mostra come questa volta il Cellini non s'in-

(1) ARMAND, *Les Médailleurs Italiens*, Paris, 1879, pag. X e XI.

(2) *Vita*, pag. 170.

gannasse chiamandola *la più bell'opera che in tal genere avesse fatta;* ma quella di Bindo Altoviti si allontana troppo dal tipo delle altre perchè possiamo attribuirla al nostro, nè ci pare sufficiente argomento in favore dell'attribuzione il fatto che l'artista, avendo modellato il busto possa facilmente avere eseguita anche la medaglia. Nella quale, sia pel modo secondo cui è *vista* e intesa la testa di Bindo, sia pel carattere della figura femminile posta nel rovescio, non ci pare di rinvenire la maniera di Benvenuto; nè si può egualmente assegnarla a Leone Leoni, come qualcuno vorrebbe, tanto è inferiore alle figure modellate con grande abilità e con sapiente derivazione michelangiolesca nei rovesci delle medaglie dello scultore aretino.

Il Cellini, che lavorò a gara col Bernardi a Roma, mostra nei rovesci delle medaglie di Clemente VII come prendesse a modello quell'artista, che ha rappresentato Giuseppe riconosciuto dai fratelli; ma un paragone fra le opere del Bernardi e quelle del Cellini ci fa evidente la inferiorità di questo. « Nonostante quello che di sè stesso pensava la sua prodigiosa vanagloria — scrive il Lenormant — il Cellini è lungi da occupare uno dei primi posti fra gli autori di medaglie » (1). Nè più favorevole riesce il paragone se alle sue si contrappongono le medaglie del Pastorino, abilissimo nei ritratti femminili, o quelle finissime del Grechetto, o le veramente caratteristiche del Trezzo. Ciò non toglie che il Cellini scrivesse che, avendo fatto una medaglia a gara col Caradosso, posta accanto a quella del *maraviglioso* artista, tutti dissero che la sua era *assai meglio fatta e più bella!*

Se V. E. I. mi pagassi parecchi lavoranti, io vi farei — disse egli al duca — *le monete della vostra zecca e le medaglie conlla testa di V. E. I., le quali farei a gara con gli antichi, et arei speranza di superargli; perchè, dappoi in qua che io feci le medaglie di Papa Clemente, io ho inparato tanto, che io farei molto meglio di quelle....* (2).

---

(1) Loc. cit., pag. 256.
(2) *Vita*, pag. 347.

A queste sue parole il duca gli disse: *fa' e io vedrò;* ma egli aggiunge: *nè mai mi dette comodità nè aiuto nessuno.* Questa volta non possiamo dire se le promesse sarebbero state mantenute dall' artista; certo la confessione è preziosa, perchè mostra come il Cellini stesso non fosse così cieco da non accorgersi che si poteva fare molto meglio in tal ramo di arte di quello che sino allora egli aveva fatto.

GASPARE MOLA. – *Elmetto e Brocchiere da parata.*
Museo Nazionale di Firenze.

1587

INVENTARIO DEGLI ARGENTI

estratto

dall' Inventario della Guardaroba

del fu Granduca Francesco I

N° 126.

Si sono trascritti solamente quegli oggetti che presentavano qualche carattere artistico.

✠ YHS. M.D.LXXXVII

Mercordì A dì 18 di Novembre 1587 — dopo desinare.

Apresso sarà nota et Inventario generale della Guardaroba della F. M. del Ser.° Gram Duca di Toscana Franc.° Medici secondo, preso in consegna M. Benedetto Fedini, Guardaroba del Ser.°, hoggi Gram Duca Ferdinando Medici terzo, consegnato per Giovanbatista di Giovanni Guidi da Cerreto Guidi, Guardaroba della già detta F. M.ria, et prima

Nella stanza di sotto detta la stanza delli argenti:

(*c. 6t*) Una taza di alicorno di diametro 1/4 di b. e alta b. 1/8 con cerchio d'oro al piè: in custodia di cuoio nero foderata di raso rosso.

(*c. 7*) Un boccale disson d'oro massiccio con suo manico, nel mezo una maschera, e apiè del manico una testa di montone, e nel mezo Arme di loro A. e di Austra, lavorato con figure e dua lupe nel fregio; abasso un altro fregio con gigli e fogliami: peso libbre cinque, once otto, soldi dodici (visto a l'Inventario dice oro massiccio).

Un bacino d'oro massiccio lavorato con fregio nel mezo, con dua arme una ducale l'altra d'Austria, con figure in mezo smaltate: peso libbre dieci, once una, denari sedici; con lupa e gigli in detto fregio.

(*c. 7t*) Una taza d'oro massiccio con piede alto, con una stella nel fondo, bugnolata, con suo coperchio di christallo orientale: in sua cassa di cuoio rosso: peso libbre una, once —, denari ventidua.

(*c. 8*) Una taza d'oro massiccio bugnolata con dua manichi, entrovi dua maschere: peso libbre —, once undici, denari undici; in sua custodia di cuoio azurro.

Una taza d'oro massiccio a nichi con quattro teste di jozi intorno a l'orlo di detta, con suo piede a nichi: peso libbre dua, once undici, denari dicianove; in una cassa di cuoio rosso con arme di Medici e Tolledo.

Una paniera di fil d'argento tirato, con quattro piedi d'argento dorato che posano in quattro maschere, con gangheri, serratura e tre manichi d'argento dorato: peso libbre cinque, once una, denari sei.

Un vaso d'argento alla antica tocco d'oro con piè basso e dua maschere sotto maniche: peso libbre dua, once dua, denari ventidua; in sua custodia di corame paonazzo.

Una croce di christallo orientale con crocifisso, piede e torniamento d'argento dorato: peso tutto libbre tre, denari dua, soldi sei conpresovi nel piede quattro colonetti di cristallo, qual piede pesò da per sè libbre dua, once sei. Rivisto per Vincentio della Nera disse essere d'oro stietto; tutto in sua veste di velluto chermisi con passamano d'oro atorno.

(*c. 8t*) Un vaso d'oro massiccio smaltato di bianca, con corpo a guisa di chiocciola marina, con piè alto, con una figura nel coperchio d'un Nettuno a cavallo su un cavallo marino, con un altro coperchio con una pallina: peso libbre quattro, once undici, denari dodici; in sua custodia di corame nero tocca d'oro.

Un vaso di cristallo orientale a fogia di boccale fornito d'argento dorato cioè piede manico e beccuccia, senza vesta, alto b. °/3 con maschera sotto il manico.

Un boccale d'argento ad uso d'urna con suo boccuccio di collo di uccello e manica sotto suo manico, con maschera sotto e coperchio lavorato e cisellato nel corpo: peso libbre dua, once cinque.

Una pace d'argento dorato con la Natività di Nostro Signore in basso rilievo con suo manico con un cherubino in cima: peso libbre tre, once —, denari venti.

(*c. 9*) Una taza d'argento a sui (?) bocche con dua manichi ad uso di termini e suo piè basso, cesellata nel mezo: pesò libbre dua, once una, denari venti.

Un vaso a navicella a modo da bere detto il cocco d'India guarnito d'argento dorato, lavorato a maschere sopravi una figura a sedere che ha manco una mana, e sopra una cervia che tiene una Arme con dua cervie in campo azurro con suo piè simile in su quattro mostri: peso libbre otto, once cinque, denari quindici; in sua custodia corame nero soppanata di rosso.

Una chiocciola d'argento con manico di dalfino tocca d'oro: peso libbre una, once nove, denari otto; in sua custodia di cuoio nero.

Uno bacino grande cesellato con pesci e mostri marini, sopra il quale vi è una fonte retta da tre figura e sopra un cavallo tutto d'argento dorato, che posa detto cavallo su piè di dietro, con tre catenuze atorno per turar la fonte: peso libbre trentanove, once dieci.

Un bacino d'argento ovato dorato con cavalli in mezzo che passano un fiume, col fregio con figure e cavalli: peso libbre otto, once cinque.

Un bacino grande cissallato, d'argento dorato, con dieci spichi grandi e una figurina in mezo, nel fregio figure e cavalli marittimi: peso libbre dieci, once sette, denari dodici.

(*c. 9t*) Un bacino grande d'argento dorato con dodici spichi e in mezo una figura con maschere e festoni per adornamento, nel cerchio compassi, figuri e termini: peso libbre nove.

Un bacino d'argento dorato grande con tredici spichi, una figura in mezo, atorno a detta pesci marini e cerchio con compartimenti e figure: libbre otto, once sei, denari dodici.

Un bacino d'argento dorato grande con compartimenti chiocciole di mare e pesci e in grottesca, in mezo una figura con Arpe, nel cerchio grottesca, compassi, maschere e festoni, l'orlo con compassi e figure in ovati: libbre nove, once nove, denari dodici.

Un bacino d'argento dorato mezano con dieci spichi, in mezzo un putto con adornamenti di figure, festoni e compassi, cerchio con tutti i segni celeste e figure con compassi: peso libbre sette, once sette.

Un bacino d'argento dorato grande, in mezo un carro con figura, sopra anzi una resurressione con tre figure e tre maschere e nel fondo mostri marini in acqua, e il fregio con nichi e adornamenti di compassi: peso libbre sei, once cinque, denari dodici.

Un bacino d'argento dorato senza arme con tre maschere e nel fondo sei compassi, smaltato detto fondo rosso verde e acqua marina in compassi e rabeschi, e l'orlo di compartimenti di maschere e festoni a nacheroni: peso libbre sette, once una.

Un bacino d'argento tocco d'oro ovato in mezzo con Arme de' Medici e d' Austria dorata; nel fondo acque e pesci dorati, e orlo cessellato a bottoncini: peso libbre quattro, once undici.

Quattro bacini tocchi d'oro che uno senza Arme, uno Medici e Austria, uno Medici e Tolledo, e uno un arco a porta con colonna in mezo, con una luna suvi, drentovi una palla; lavorati con uno rosone in mezo e baccelletti e fusaiole a l'ordinario: pesarono libbre ventisei, once nove.

(*c. 10*) Un vaso d'argento a mezo balausto, da capo, bucato, con una vita di argento che serra, cisellato, a quattro faccie, con arme di Tolleto e Vitelli: peso libbre —, once dieci.

Un vaso d'argento dorato intagliato col bulino e cisellato, con quattro zampilli da gettare con un buco in mezo a detti zampilli; si serra a vite: peso libbre una.

Un vaso grande aovato d'argento ad uso di infrescatoio, in mezo con Arme de' Medici e Tolledo, con un festone atorno con ovati tocchi d'oro, e nel fondo acqua con pesci profilati, posa su quattro arpie con dua campanelle a diamante con maschere che le tengono e il corpo con dua arme medesime e dua falconi per arme, e una di dette arpie manca la coda: peso libbre quarantotto, once sei.

Tre tazoni d'argento dorato col piedo alto, con arme in mezzo con un monte con un castello scritto atorno Caprestano; un' altra con una mano in mezo con uno *o* e un *t* e sopra con Arme di lor F. M.; ne l'altra un castello con lettere atorno che dice castello del Monte, con arme sopra di loro A. F. M. intagliate a bulino: pesarono libbre sette, once dieci, denari sedici.

(*c. 10ᵗ*) Dua tazoni d'argento dorato lisci con piede a vaso, alti braccia $^0/_3$, in mezo con Arme di Medici e Austria, con volazi et armi sotto di un lione che tiene un arme con tre gigli: pesorno libbre diece, once diece.

Dua tazoni d'argento dorato con piede cisellato con tre cherubini, nel mezo l'arme di Medici con granati, con festone atorno all'arme, e il fondo rabescato alla franzese: libbre otto, once tre, denari dodici.

Otto taze overo bichiere d'argento dorati alla tedesca con piede alto, una testa nel mezo, atorno un cerchio di arabesco alla tedesca: pesorno libbre sedici, once nove.

Cinque taze d'argento dorato alla tedesca con piè basso tutte lisce: pesorno libbre sette, once sei.

Dua taze d'argento dorato alla tedesca da bere con piede alto, lisce: pesorno libbre due, once sei.

Quattro bicchieri d'argento dorato alla tedesca con piede cisellato et il resto tutto liscio: pesorno libbre quattro, once cinque.

Dua tazoni d'argento dorati, con arme in mezo di grifone col lettere atorno, tutte lisce, con piede alto a balaustro: pesorno libbre cinque, once cinque.

Dua bichieri d'argento dorato con piedi alla fiorentina cisellati a baccelletti: pesorno libbre una, once cinque.

Una taza d'argento dorato grande da bere con piede a balaustro con tre termini e festoni, nel fondo un sole con quattro figure in quattro ovati e quatro ucelli fora delli ovati in grottesca: peso libbre una, once due, denari dodici.

Dua pepaiole d'argento tocche d'oro e cesellate, nel corpo quattro maschere e quattro festoni cisellati: pesorno libbre una, once sette, denari 21.

(*c. 11*) Una taza con piede d'argento dorato cisellata a foglie, drento fatta a diamanti con festone d'acqua: peso libbre dua; e il suo coperchio di vetro rotto in 3 pezi con mani vergato di bianco; in sua custodia di corame nero soppanato di velluto verde.

Una taza d'argento a navicella cisellata d'acqua con pesci, e sopra una meza cupola per fontana, con una figura sopra dorata tiene uno scudo e lancia, con suo piede in triangolo posa su quattro zampe di lione: peso libbre tre, once una.

Una ciotola tonda d'argento dorato con un nichio, con una maschera sotto e una drento al nichio, con un manico a cartoccio cisellato e un manico basso in grottesca e una testa d'ariete con dua zampe ad uso di botta: peso libbre una, once dieci; in sua custodia di cuoio rosso soppannata di velluto paonazzo.

Un vaso d'oro massiccio alla antica con manico un Ercole e un putto su un festone, e atorno al corpo con tre aovati e istorie di bassorilievo e tre altri ovati piccoli con figure e termini, e nel collo sei figure cisellate con arme nel fondo di Medici e Tolledo: peso libbre tre, once quattro; in sua custodia di cuoio rosso.

Un vaso d'oro massiccio col corpo a baccelletti rabescati un sì e un no, con gola cisellata e rabescata, con dua manichi di serpe n.º quattro, a suo piede cisellato a baccelletti e un bottone: peso libbre una, once undici, denari quattro.

Una saliera d'argento dorato a sepultura con quattro piedi di zampe di lione, arabescato tutto il corpo e il coperchio con una figura che è un fiume, con arme di palle e sopra una palla li manca una figura: peso libbre tre, once sei, denari diciotto.

(*c. 11t*) Un boccale d'argento dorato con un piede cisellato alla tedesca, el corpo con quattro termini con figure e in mezo una cesta di frutte e sopra detto corpo quattro fiumi cisellati con compartimenti, boccuccio di figura in grottesca nel collo con una maschera cisellato tutto con festoni, con manico con una figura con grottesca, con una testa sotto al manico di lione: peso libbre quattro, once undici.

Un boccale d'argento dorato con piede a maschere e festoni cisellato e il corpo con quattro partimenti e otto satiri, con biccuccio dua teste di liofante, con manico con grottesche e maschere: peso libbre cinque, once cinque, denari dodici.

Un boccale d'argento dorato con buccuccio ad uso di drago con maschera sotto, con manico maschere e figure coi piè cisellato: peso libbre sei, once quattro.

Un boccale d'argento dorato e cisellato con istorie e cavalli, al beccuccio una maschera e un putto su un pesce, per manico un satiro in grottesca con maschera sotto: peso libbre sei, once una.

Un boccale d'argento dorato con suo manico sopra una figura a termine a diacere e maschera sotto e storiato nel corpo et rotto il manico: peso libbre quattro, once undici.

Un boccale d'argento dorato lavorato alla francese in grottesca di getto con rosoni, smaltato nel corpo, con manico a pesce con maschera sotto e buccuccio alto: peso libbre quattro, once una.

Un boccale d'argento dorato con manico di dua serpe con un putto sopra che tiene il braccio alto, cesellato tutto a storia: peso libbre cinque.

(*c. 12*) Un vaso d'argento tocco d'oro a foglie, cisellato, con manico a foglie com maschera sotto : peso libbre cinque, once dieci.

Un boccale d'argento tocco d'oro ad uso di delfino con corona in testa, col suo piè basso : libbre quattro, once sei, denari dodici.

Una mezina o brocca d'argento con boccuccio d'argento liscio con suo manico a balaustro appicato a dua maschere, con arme sotto il beccuccio dorata con grifone, piè basso e coperchio : libbre otto, once undici.

Una sechia d'argento dorato con sua piedi su tre zampe di lione, nel corpo sei masche[re] varie, drento una figura nel fondo, con manico di serpe attorcigliate e figure in grottesca: peso libbre otto, once dieci.

Una fiasca d'argento dorata aovata lavorata di getto a fogliami, per manichi dua draghi con arme di Medici e Austria, con coperchio di sopra una testa di cavallo: peso libbre cinque, once sei.

(*c. 12t*) Un vaso d'argento tocco d'oro ad uso di chiocciola con una figura in grottesca per manico, con suo piede con arme di Tolledo : peso libbre tre, once una, denari dodici.

Dua bicchiere d'argento dorato alla tedesca con figure e termini cesellati, con lor coperchio con una figura in cima: pesorno libbre sette, once sei.

Dua bichieri d'argento dorato alla tedesca alti con figure maschere e rabeschi, con coperchi che uno ha una figurina, a l'altro manca: pesorno libbre cinque, once quattro.

Quattro bichieri d'argento dorati, lavorati a rabeschi e maschere alla todesca, alti, con loro coperchi, che uno con figurina in cima, l'altri manca: pesorno libbre sei, once dieci.

Una coppa d'argento dorato cisellata a cartocci di rilievo, in mezo una figura in un tondo, con suo coperchio cisellato, mancavi tre manichi, con uno Nettunno in cima: peso libbre quattro, once sette.

Un vaso ad uso d'urna d'argento dorato, basso intagliato alla tedesca, con suo coperchio, e manico una satera e nel coperchio arme d'Austria: peso libbre due, once una.

Una fiasca di madre perla aovata guarnita d'argento dorato con rubini o granatini e perle, con suo piede lavorato a grottesche, beccuccio di drago e testa di cavallo, manico un drago con dua cartocci, e suo coperchio con tre turchine e una spinella grande drento: peso libbre una, once undici — *e a piè del beccuccio una spinella grande.*

Un vaso di madre perla guarnita d'argento dorato, con piede alla fiamminga agrottescato con undici perle grosse ; in detto piede una arpia che regge il vaso tutto in grottesca abbracciato da una figura con testa di lione in capo, con dua serpe avolte per manico con quattro perle, tre nel corpo e una nel manico : peso libbre sei, once due.

Un vaso di madre perla guarnite d'argento dorato, con suo piede alla fiamminga, sopra il piè una figura in grottesca, e sopra una testa di pesce frenata da una figura: peso libbre dua, once nove, denari dodici.

(*c. 13*) Un vaso d'argento grande schiacciato dorato di altezza braccia uno o/3, con suo piede cisellato a maschere e festoni in grottesche, con dua satiri sopra il piede che reggono

detto vaso, nel corpo uno ovato compassato con una figura grande in mezo, e per il fregio di detto vaso due satiri per banda che reggon dua figure, con dua manichi di piastra a cartocci con dua figura a sedere, e suo coperchio: peso libbre vent'otto, once sei.

Un altro grande simile d'argento dorato: peso libbre vent'otto, once sei.

Un vaso grande d'argento tocco d'oro circa braccia uno °/4, fatto a baccelletti e un fregio in mezo di fogliame con dua maschere, per manico due ucelli grifoni, e suo coperchio: peso libbre ventiquattro, once sei.

Altro vasso grande d'argento simile a punto: peso libbre ventiquattro, once sei.

Un vaso grande d'argento dorato schiacciato, alto braccia uno, con suo piede con dua figure che regono detto vaso, con uno aovato in mezo con dua figure e dua da banda, dua maniche di piastra a cartocci con una figura sotto al manico e sotto una testa di lione per lato con una campanella in bocca, con suo coperchio a cartocci: peso libbre diciassette, once sette.

Un vaso grande d'argento dorato schiacciato aovato simile al sopra detto: peso libbre diciassette, once undici.

Un vaso o misciroba d'argento dorato alto braccia 7/8 in circa, con un piè grande cisellato a fogliami e figure nel mezo del corpo, con suo manico un drago con piede che mangia una vipera e in fine una testa d'huomo, con suo coperchio appicatovi una serena: peso libbre dodici, once quattro.

Un vaso o misciroba d'argento dorato alto braccia 7/8 simile al sopra detto: peso libbre dodici, once cinque.

(*c. 13ᵗ*) Un vaso grande ovato d'argento tocco d'oro con quattro festoni e quattro maschere sul corpo, con dua draghi con alie per manico, con suo coperchio a mezo balaustro: peso libbre undici, once quattro.

Dua bichieri d'argento dorato alti braccia 3/4 in circa con lor piè grande cisellato a grottesche e maschere, senza coperchi: pesorno libre otto, once nove.

Un bichiere d'argento dorato grande braccia 7/8 in circa con suo piede con tre grifoni e altre grottesche, e nel corpo del vaso istoria di figure, con suo coperchio cisellato con tre uccelli grifoni a cartocci con una figura sopra con lancia e scudo: peso libbre sette, once nove.

Duo bichieri d'argento dorato alla fiaminga alti braccia 3/8 con compassi e tre teste nel mezo in torno a l'orlo e tre nichi nel piè: pesorno libbre sette, once cinque.

Un vasetto d'argento dorato alto braccia 1/2 in circa con suo piè pulito e nel mezo del corpo tre maschere con compasso, con suo coperchio con un termine, con manico: peso libbre una, once sei.

Un vaso d'argento dorato aovato alto braccia 2/3 in circa con suo piè con tre uccelli e tre termini, e lavorato il corpo a grottesca tutto e suo coperchio in cima una figura che ha una palla in mano: peso libbre dua, once otto.

Un bichiere d'argento dorato alto braccia 1/2 in circa alla tedesca con suo piede con tre termini piccoli che reggono il detto vaso, e il suo corpo con grottesche e figure, con suo coperchio a grottesca con un Bacco in cima: peso libbre dua, once sette.

Un bichiere d'argento dorato alto braccia 1/2 alla todesca o franzese con suo piede e corpo con tre teste e suo coperchio cisellato a baccelletti con una figura in cima: peso libbre una, once sei, denari dodici.

Un vaso d'argento alla franzese con piè pulito e dal mezo in su agrottescato, nel suo corpo tre teste, senza coperchio: peso libbre una, once sette, denari dodici.

Un bichiere d'argento dorato alla fiamminga alto braccia $^1/_2$ in circa, cisellato con tre maschere, senza coperchio: peso libre dua, once sei.

(*c. 14*) Un candelliere senza piede d'argento dorato lavorato alla tedesca con tre cartelle che reggono una catena, con un paio di mollette: peso libbre una.

Quattro tazoni d'argento lavorati alla franzese con piede a vaso, e pesorno libbre undici, once otto.

Una taza d'argento rabescata su l'urlo drento e fuora con suo piede a vaso con maschere e festoni: peso libbre dua, once dua.

Una taza con piè pulito d'argento e in mezo arme con dua aquile con dua seghe con cimiere intagliata a bulino: peso libbre una.

(*c. 14^t^*) Una taza d'argento dorato con piè a vaso e drento quattro maschere e quattro dalfini cesellati: peso libbre —, once otto, denari dodici.

Un cassettino quadro d'argento con fondo di ferro storiato con la Natività e Passione di Nostro Signore, posa su quattro palle d'argento, con suo coperchio e chiave: peso libbre quattro.

Una salva d'argento tocca d'oro, posa su quattro liocorni con sua saliera e coperchio a vaso con arme in mezo d'Austria: peso libbre quattro, once otto.

Un calamaio d'argento tocco d'oro, posasi su quattro arpie, festoni con maschere, cesellato con suo coperchio, sopravi una figura regge un' arme d'Austria, drento con suo calamaio, polverino e da tener cera: peso libbre sei, once sette.

Una sechia d'argento a sei spichi cesellata a rabeschi e fogliami con suo manico a branconi con dua teste di drago e maschere e campanelle: peso libbre dua, once sei.

Una ciotola d'argento con quattro festoni sul corpo e maschere quattro, con un satiro per manico, con una testa d'ariete e una figura in mezo drento con quattro cavalli: libbre dua, once sei.

Una brocchetta o mezinina d'argento lavorata alla tedesca e cisellata con maschera, con boccuccio di pesce con suo manico a foglie e balaustro: peso libbre dua, once cinque.

(*c. 15*) Una saliera d'argento tonda tocco d'oro lavorata alla fiaminga con tre cherubini per piede, senza coperchio: peso libbre —, once undici.

Tre tazoni d'argento con piede alto co' piedi spiccati, che uno lavorato alla tedesca, gl'altri puliti e uno con arme in mezo con un morione e un cane: pesorno libbre otto.

(*c. 15^t^*) Un boccale d'argento tocco d'oro cisellato a foglie con manico rotto a foglie con un mezo lione e nel corpo arme drentovi un drago e un huomo armato: peso libbre tre, once sette, denari dodici.

Un corpo di un vaso d'argento con suo piè tirato di martello e non finito con una figura di cera nel corpo e suo piè spiccato: peso libbre sei, once sei.

Un bacino d'argento tocco d'oro, nel mezo quattro maschere e quattro nichi e nel fondo con acqua e pesce, nel cerchio quattro venti con sua arme de' Medici e Tolledo: peso libbre cinque, once sei.

Una lampana d'argento cisellata a fogliami con sua catene e coperchio e cinque bottoni e uno uncino in cima: peso libbre tre, once undici.

Argenti cavati della seconda stanza e messa (*sic*) nella stanza delli Argenti nel armario di n.° diece.

(*c. 16*) Dua fiaschi d'argento tocchi d'oro, nel corpo arme de' Medici, dua mascheroni con dua campanelle, sua catena grossa e una piccola, coperchio a vite con tre dalfini: pesorno libbre diciassette, once tre, denari dodici.

Dua fiaschi d'argento semplici con arme nel corpo de' Medici fatte a bolino, dua draghi ne' fianchi con dua campanelle e catene, con lor coperchi a vite con uno anello in terzo e a uno manca l'anello in terzo: pesorno libbre tredici, once quattro.

Tre fiasche d'argento, dua grande e una piccola, che dua tocche d'oro le maschere piede e boccalino, senza arme con lor maschere su' fianchi, campanelle e lor catena grossa, e a dua le catenuze con lor coperchio a vite, e alla più piccola manca la campanella sopra la maschera: pesorno libbre diciassette, once otto.

(*c. 16ᵗ*) Dua fiaschette d'argento, che una tocca d'oro con sua maschere, catena e coperchio a vite, l'altra con 'l corpo schiacciato drentovi uno uccello grifone intagliato con dua manichi di piastra con tre catenuze e coperchio: pesorno libbre una, once nove, denari dodici.

Un vaso d'argento ad uso di infrescatoio con un vaso nel mezo da tener neve con tre piastre che lo tengono, posasi su tre testugine con tre maschere: peso libbre diciassette, once dua.

Una ciotola d'argento cisellata con una rosa in mezo straforata, in fondo pesci e acqua con manichi di piastra a cartocci; in sua custodia di cuoio nero: peso libbre una, once sei, denari dodici.

Una ciotola e un bichiere d'argento lisce con dua manichi, il piccolo dua delfini, la grande larghi lisci: pesorno libbre —, once otto, denari diciotto —; anzi pesorno detta ciotola e bichiere: libbre una, once una, denari diciotto.

Un bichiere d'argento dorato alla tedesca liscio con suo coperchio sopravi figura spiccata con arme di Toledo; in custodia di corame nero: peso libbre una, once quattro.

(*c. 17*) Un bichiere alla todesca d'argento dorato, con suo piede alto lavorato e cisellato, con suo orlo lavorato alla franzese, in custodia di cuoio nero: peso libbre una, once sette.

Un vasetto pulito d'oro massiccio con piè basso e dua manichi con dua maschere a piè, in custodia di cuoio nero: peso libbre nove, once diciotto.

Un bichiere alla tedesca d'argento dorato con suo piede alto, con tre termini, lavorato a baccelletti, con suo coperchio, entrovi tre maschere: peso libbre una, once nove; in sua custodia di cuoio nero.

Un bichiere d'oro massiccio con quattro figure cisellate nel corpo, con la impresa del S.^mo Cosimo e dua Ariete, con suo piè basso e dua manichi ad uso di cartocci con maschere in grottesca: peso libbre —, once undici e denari nove; in custodia di corame nero.

Un bichiere d'oro massiccio alla franzese con suo piè e corpo cisellato, per bocca dua nichi, per manichi dua chiocciole, in custodia di corame rosso: peso libbre dua, once —, denari quattordici.

(*c. 17ᵗ*) Un pugnale alla tedesca d'acciaio con suo manico d'ebano, con suo fodero, con figure, straforato d'argento, con punterolo con capo d'argento e una catena d'argento dorata, con appiccagnolo.

Una noce d'india ad uso di bicchiere guarnita d'argento con suo piè d'argento pulito.

Un bichiere di cristallo orientale con suo piè d'oro massiccio, con un coperchio di cristallo simile sopra un botton d'oro smaltato; in sua custodia di cuoio turchino tocco d'argento.

Un bichiere di cristallo orientale con piè grande, bottone d'oro smaltato e suo coperchio con una figurina d'oro rotto; in sua custodia di cuoio nero con nastri neri.

Un bichiere di cristallo orientale grande lavorato nel corpo a baccelletti e il piede con un bottone d'oro pulito che si scommette in dua pezi; in sua custodia di cuoio nero.

(*c. 18*) Una taza d'argento tocca d'oro con piè basso cisellato, nella coppa arme de' Medici e Tolledo: peso libbre tre, once tre.

Un bacino d'argento tocco d'oro con rosone in mezo a foglie con arme di Medici e Tolledo, il fregio a chiocciole e fusaiole: peso libbre sette, once dua.

Un bacino d'argento tocco d'oro con rosone e foglie in mezo, senza arme, con fregio a baccelletti: peso libbre quattro, once dieci.

Un bacino d'argento tocco d'oro con rosone in mezzo a foglie e a chiocciole, senza arme, e fregio a fusaiole: peso libbre quattordici, once dodici.

(*c. 18*[t]) Dua boccali d'argento tochi d'oro, rotti, con dua manichi spiccati a balaustri con foglie e maschere, cisellati i lor corpi, con dua maschere a piè del manico: pesorno libbre sei, once sei.

Un boccale d'argento con suo piede e corpo cisellato a foglie con maschera di lione a piè del manico e suo manico a balaustro a foglie: peso libbre tre, once dieci.

Un vaso grande d'argento aovato tocco d'oro con suo festone nel corpo con dua teste di lione, con dua manichi di drago con alie, e suo coperchio e balaustro con una lupa sopra e un bottone a pine che si cava e mettesi la lupa: peso libbre tredici, once cinque.

Una taza grande di diaspro guarnita d'argento dorato con suo piede, manichi a foglie e orlo da capo; in sua custodia di corame rosso.

(*c. 19*) Nove taze d'argento lavorate lisce con lor piede alto a balaustro, marcate con arme de' Medici: pesorno libbre ventidua, once sette.

Tre taze d'argento con lor piede alto a vaso cisellato alla tedesca: pesorno libbre otto, once sette.

Una taza tonda d'argento fonda con piede tocco d'oro alla tedesca, liscia: peso libbre dua, once tre.

Una taza d'argento tocca d'oro grande con piè basso cisellato con un rosone in mezo a foglie con arme Medici e Tolledo: libbre tre, once cinque.

Dua paniere d'argento cisellate a scaglie, sfondate, con arme in mezo de' Medici: pesorno libbre sei, once sei.

Un bichiere d'argento dorato co' piè a molino a vento con un fantoccio che va su per una scala: peso libbre —, once nove, danari dodici.

(*c. 19*[t]) Ventuna taza da bere d'argento liscio con piede alto a vaso con arme in mezo di rilievo de' Medici, con festone a chiocciola atorno: pesorno libbre ventuna, once tre.

Quattordici taze da bere d'argento cisellate a baccelletti con foglie nel mezo, con piede alto a vaso: pesorno libbre quattordici.

Dodici taze d'argento da bere con piede alto a vaso con arme in mezo con una aquila e strisce: pesorno libbre dodici, once una, denari dodici.

Quattordici taze da bere d'argento pulite con piede alto a vaso, con arme de' Medici in mezo intagliata a bulino e festone atorno: pesorno libbre quattordici, once —, denari dodici.

(c. 20) Cinque taze da bere d'argento pulito con piede alto, che dua hanno nel vaso del piè hanno intagliato arme d'un maglio, e una con arme di una sega: pesorno, con rose in mezo una, l'altre con festone a chiocciola, libbre cinque.

Dua taze d'argento da bere, una a vaso intagliata alla tedesca con rabeschi atorno con arme in mezo d'una aquila e listre, l'altra bugnolata con piede a vaso: pesorno libbre dua.

Tre taze d'argento dorato, lavorate lisce, piè basso, che dua hanno coperchio con arme d'Austria in cima: pesorno libbre sei, once cinque, denari dodici.

Dua nappi d'argento tocche d'oro con rosoni in mezo e foglie, et il piano del fondo a baccelletti con arme in mezo di Fivizano smaltata: pesorno libbre quattro, once dua.

Una taza d'argento dorata con piede alto a termini e cesellato nel mezo la istoria d'Ateone e Diana: pesorno libbre —, once undici.

Un bichiere d'argento dorato alla tedesca con suo piè lavorato liscio: peso libbre —, once dieci.

Dua chiocciole di madre perla con adornamento d'argento dorato con lor piede con tre mostri marini che la reggono con festoni sotto le bracci, sopra da maschere di lione con nicchio in testa con dua figurine, che una spiccata e una chiocciola rotta nella bocca: pesorno libbre quattro, once quattro, denari dodici.

Una ciotola a navicella e una guastata d'argento lavorata pulita, con suo piè pulito, con arme dua lioni che reggono un giglio, dua manichi di piastra a cartocci: pesorno libbre —, once diece, denari tre.

(c. 20t) Una navicella d'argento dorato lavorata ne l'orlo a rabeschi intagliata a bulino con quattro teste di cherubino e una maschera sotto con una campanella: peso libbre una, once quattro.

Un vaso d'argento lavorato a baccelletti con suo piè basso per dua manichi a testa di montoni a grottesca: peso libbre una, once dieci, denari sedici.

Un vaso d'argento liscio con suo piede, con dua manichi con quattro colli d'oca con una maschera, e suo boccuccio a nicchio con maschera sotto con dua festoni: libbre dua, once sei, denari 6.

Un vaso d'argento tocco d'oro con piè pulito sul corpo del vaso lavorato a baccelletti con dua maschere e dua manichi a cartoccio: libbre dua, once diece.

Un vaso d'argento lavorato liscio con suo piè e gola, con dua manichi di piastra a cartocci, con uno coperchio drento e un altro sopra a cupola, con sua serratura: peso libbre una, once sei.

Un bichiere d'argento dorato alla tedesca con piè basso cesellato, nel corpo tre teste cisellate, senza coperchio: libbre nove, once dodici.

Un bicchiere d'argento tocco d'oro con piè basso, da medicine, alla tedesca, con orlo intagliato a bulino, senza coperchio: peso libbre —, once cinque e denari diciotto.

Tre figurine d'argento che posano sopra una basa d'argento con una punta: pesorno libbre una, once tre, denari undici.

Una figurina d'argento dorato che gli manca un piè: peso denari 22.

(*c. 21*) Uno salierino d'agata con tre termini d'oro con suo piè e coperchio d'oro, con uno altro piede d'oro serviva per una saliera di cristallo per di sopra, quale cristallo è rotto in più pezi.

Due saliere di lapis lazero con piè tre termini e suo coperchio d'oro smaltato a rabeschi.

Un vaso grand' d'argento da botteglieria lungo b. dua in circa aovato con piede basso e orlo a baccelli, drentovi dua arme de' Medici spiccate, e al vaso dalle teste dua campanelloni con compartimenti: peso libbre centoquaranta.

(*c. 32*) Una cassetta d'argento dorato ad uso di forzieri con corpo a baccelletti, quadra, dorata drento e fuora, lavorato a taugia e arabeschi alla tedesca; nel suo corpo dua termini che reggono uno aovato di cristallo orientale scolpitovi una caccia, e nelle teste e dreto uno aovato del medesimo crestallo con varie cacce, e nelle quattro canti quattro figure; posa su quattro zampi di lione, e coperchio con un tondo di cristallo simile drentovi un fiume; in sua custodia di velluto rosso: peso libbre quindici, once otto.

(*c. 33*) Uno Agnius deo di aovato grande di Pio Quinto con cornice di argento indorato con quattro fiori d'argento con una nappa di tela e oro da basso.

(*c. 86t*) Un vaso d'argento dorato con piè alto a balaustro, nel mezo tramezi da tener neve, vino e acqua, con quattro maschere nel corpo a vite, con suo coperchio: peso libbre quindici.

Un tondo d'argento liscio che va sotto al vaso della neve in tavola: peso libbre quattro, once tre.

Dua fiaschette d'argento con loro catena, turacciolo a vite, con dua maschere: pesorno libbre sei, once una.

Sei fiaschi d'argento liscie con loro catene e dua maschere che tengono dette catene con loro turaccioli a vite: pesorno libbre trenta nove.

Una fiaschetta d'argento tocca d'oro con piè cesellato, sua catena, maschere, turacciolo a vite: peso libbre quattro, once sei.

(*c. 101t*) Tre bacini d'argento tocchi d'oro, dua con arme de' Medici e Tolledo e uno con arme de' Medici, rotti: pesorno libbre diciotto, once sei: li haveva Salvestro Castrucci per rassettarli.